MARTIN SEEL

Estética del aparecer

conocimiento

ACCESO ABIERTO

Estética del aparecer

Martin Seel

Estética del aparecer

Traducido por Sebastián Pereira Restrepo

katz conocimiento

Primera edición: 2010

© Katz editores
Charlone 216
C1427BXF-Buenos Aires
Calle del Barco 40, 3º D esc. ext.
28004 Madrid
www.katzeditores.com

Título de la edición original: *Ästhetik des Erscheinens*
© Carl Hanser Verlag München Wien

La traducción de esta obra se realizó con el apoyo
de un subsidio del Instituto Goethe que es financiado
por el Ministerio de Relaciones Exteriores Alemán.

ISBN Argentina: 978-987-1566-29-7
ISBN España: 978-84-92946-14-3

1. Estética. 2. Objeto estético. I. Pereira Restrepo, Sebastián,
trad. II. Título
CDD 701.17

CREATIVE COMMONS

Diseño de colección: tholön kunst

Impreso en España por Romanyà Valls S.A.
08786 Capellades

Depósito legal: B-46788-2010

Índice

7 Prólogo

11 I. UNA HISTORIA DRÁSTICA DE LA ESTÉTICA MODERNA
13 1. Ocho historias breves
34 2. La estética como parte de la filosofía

39 II. ESTÉTICA DEL APARECER
46 1. Lo que aparece
65 2. Ser-así y aparecer
94 3. Aparecer y apariencia
111 4. Aparecer e imaginación
137 5. Situaciones del aparecer
163 6. Constelaciones del arte
204 7. Un juego por el presente

211 III. RUIDOS Y CENTELLEOS. EXPERIENCIAS LIMINALES DENTRO Y FUERA DEL ARTE

241 IV. TRECE TESIS SOBRE LA IMAGEN

279 V. VARIACIONES SOBRE EL ARTE Y LA VIOLENCIA

307 Índice de nombres

Prólogo

En este libro sugiero pensar la estética no a través de los conceptos de la apariencia o del ser, sino a partir de un concepto del aparecer. El aparecer al que habré de referirme es una realidad que comparten todos los objetos estéticos, independientemente de cuán distintos sean en otros sentidos. El aparecer está presente en toda actividad estética.

Percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, es una forma primordial de experimentar el mundo. La conciencia que emerge de ese modo es una facultad central del ser humano. En la percepción de la particularidad inconmensurable de algo dado a los sentidos alcanzamos una percepción del presente indomeñable de nuestra existencia. La atención al aparecer es por lo tanto al mismo tiempo una atención hacia nosotros mismos. Ello ocurre también –y aun con mayor razón– cuando las obras de arte imaginan presentes, pasados o futuros, o presentes probables e improbables, porque ellas desarrollan sus energías transgresoras a partir de su presencia sensible, en tanto creaciones llamativas para los sentidos. Crean un presente particular, en el que se despliega una exposición de presentes próximos o distantes.

Quizá podría dudarse de lo anterior en lo que respecta al arte del siglo XX. Parecería que el arte moderno rehuyera continuamente el aparecer. Pensemos, por ejemplo, en la obra *In advance of the broken arm*, de Marcel Duchamp: una pala para quitar la nieve como cualquier otra, colgada del techo del taller que servía como sala de exposición. O en el *Kilómetro vertical* erigido por Walter De Maria en 1977 para la documenta VI: un tubo largo y angosto enterrado en las profundida-

des de la tierra, del que no se aprecia nada más que una placa de latón que sobresale en medio de una plataforma de piedra de dos metros cuadrados. Aquí estamos frente a objetos que, en opinión de muchos críticos influyentes, en su cálculo artístico están por encima del aparecer sensible. Como consecuencia, la filosofía debería expulsar las voluptuosidades de lo sensible del templo de la teoría del arte.

Quiero evitar precisamente esa consecuencia. La gracia de esos primeros *ready-mades* sólo puede entenderse a partir de la *expectativa* provocada y negada a la vez mediante la puesta en escena del objeto. El ocultamiento casi total del objeto artístico en la instalación de De Maria es aun más claramente una técnica del dejar aparecer, pues la obra hace sentir, de manera sutil y paradójica, el espacio a lo largo del cual se extiende la instalación –que no por casualidad se encuentra en el lugar donde suele erigirse una escultura–, bajo los pies del "espectador". En el contexto del arte, incluso la desaparición puede ser una fuente del aparecer.

Además de las artes plásticas modernas, la literatura también parecería obviar el aparecer –al menos allí donde renuncia al metro y a la armonía de las sílabas–. Podría pensarse que entonces ya no existe verdaderamente un objeto sensible, sino simplemente una partitura que, en cuanto obra de arte, no quiere ser explorada con los sentidos sino únicamente por el espíritu. Sin embargo, esta escisión desconoce esencialmente el habla literaria. Porque sin (un sentido para) sus cualidades sensibles, en cuanto composición gráfica, rítmica y sonora, los textos literarios no existirían.

La estética debe desde siempre superar estas y otras dudas fundamentales de cara a las artes. Pero sólo podrá lograrlo en la medida en que no se aparte de los fenómenos ajenos al arte –de la naturaleza, de la decoración y el diseño, de la moda y el deporte, y en general de cualquier ocasión que involucre una atención sensible dirigida a su propia realización–. La particularidad del arte debe pensarse precisamente en su particularidad *estética*: no sólo en la diferencia de sus objetos frente a los de cualquier otro tipo, sino en su diferencia frente a cualquier objeto o acontecimiento *estético*. La filosofía del arte comprende por lo tanto una región particular de la estética en general;

sólo puede desarrollarse adecuadamente en ese marco. El arte se encuentra, en la existencia humana, en medio de una variedad de ocasiones estéticas que no están sujetas a una coreografía artística.

Los distintos capítulos de este libro enfocan su atención sobre las diversas ocasiones estéticas. Todos ellos buscan, a partir del concepto conductor del aparecer, caminos apropiados dentro del campo de la estética. De este modo, el libro traza distintos "capítulos de la estética" que, de acuerdo con la inclinación del lector, pueden ser leídos independientemente o estudiados según las correspondencias que guardan entre sí.

El primer capítulo esboza la "prehistoria" de una estética del aparecer, que pretende ante todo elucidar en qué medida las ideas que siguen a continuación ya se encuentran prefiguradas en la tradición. Desde Baumgarten y Kant hasta Valéry y Adorno, la estética está guiada por reflexiones acerca de lo "indeterminable en las cosas". Esta idea desemboca en una determinación de la posición de la estética como un ámbito de la filosofía a la vez independiente e irrenunciable.

El capítulo central del libro procura desarrollar el concepto del aparecer hasta donde es necesario para establecerlo como un concepto fundamental de la estética. A partir de un concepto mínimo del objeto estético y de la percepción estética, desarrollo progresivamente una noción diferenciada de la envergadura de la conciencia estética. Esto conduce finalmente a una tesis acerca del sentido de la práctica estética: en ella nos entregamos, en sus diversas formas, al juego de la percepción de nuestro presente.

El capítulo sobre el ruido investiga una forma extrema del aparecer: se trata de fenómenos visuales, acústicos y semánticos que nos cautivan por cuanto representan un "acontecer sin acontecimiento" que por su misma naturaleza posibilita una percepción en los límites de nuestra facultad de percibir.

El capítulo cuarto comenta la discusión actual acerca del estatus de las imágenes. La idea de comprender las imágenes como un fundamento de apariciones, sobre el cual aparece presentado algo, lleva a delimitarlas frente a fenómenos tales como el ciberespacio y el cine. Esta misma idea sirve además como ocasión para cerciorarnos nue-

vamente de la diferencia existente entre la realidad dentro de las imágenes y la realidad externa a ellas.

El capítulo quinto investiga la relación entre la obra de arte y las situaciones violentas. En la violencia metafórica que las obras despliegan ante un público estriba su capacidad de presentar a la percepción, sin ningún tipo de afeites, los acontecimientos de una violencia literal. En la medida en que el arte hace aparecer con especial fuerza lo que presenta, puede hacer aparecer lo violento de la violencia como no puede lograrlo ningún otro medio.

Mis agradecimientos están dirigidos a todas aquellas personas que en diversas ocasiones me llamaron la atención sobre las dificultades de mi propuesta, entre ellos Karl Heinz Bohrer, Gernot Böhme, Reinhard Brandt, Rüdiger Bubner, Sabine Döring, Christel Fricke, Sebastian Gardner, Lydia Goehr, Ruth y Dieter Groh, Hans Ulrich Gumbrecht, Ted Honderich, Anthony O'Hear, Angela Keppler, Manfred Koch, Sibylle Krämer, Gerhard Kurz, Konrad Paul Liessmann, Karlheinz Lüdeking, Bernd Kleimann, Christoph Menke, Eberhard Ortland, Ulrich Pothast, Klaus Sachs-Hombach, Hannelore y Heinz Schlaffer, Oliver Scholz, Ruth Sonderegger, Hent de Vries, Albrecht Wellmer y Lambert Wiesing. Renate Kappes, Stefan Deines, Tobias Brodkorb y Melisande Lauginiger me ayudaron incansablemente a revisar la redacción del manuscrito y a desterrar los elementos adversos a la lectura. Barbara Klose encontró todas las referencias faltantes. En seminarios conjuntos –y en muchas conversaciones fugaces– sobre el concepto de la imagen y sobre la medialidad de las artes, tuve la oportunidad de discutir con Georg Bertram y con Jasper Liptow sobre los temas que trata este libro; lo que se dice en él se convirtió así en un proyecto común, si bien el modo de decirlo es algo que sólo recae en mí.

M. S.

Gießen, enero de 2000

I
Una historia drástica de la estética moderna

La siguiente historia es drástica porque es breve, y es breve porque es drástica. Es breve, pues se refiere apenas en minúsculos fragmentos a la estética moderna, que se remonta a Baumgarten. Es drástica, pues toca los puntos de intersección de una tradición larga y ramificada tan sólo en tanto atañen a la estética del aparecer que aquí presento. Por lo tanto, a continuación no contaré *la* historia de la estética, sino apenas *una* historia posible de ella. Cuán convincente resulte esta historia dependerá en última instancia de cuán buenos resulten los argumentos que hablen a su favor. Por lo pronto, basta con insinuarlos sin desarrollarlos aún. Esta última tarea está reservada para el texto que lleva el título general de la obra.

La historia que contaré en breve ilumina el trasfondo a partir del cual este libro busca un camino apropiado dentro del campo de la estética. Al mismo tiempo, ella resume el lugar que, a mi modo de ver, le corresponde a la estética en el concierto de la filosofía. La estética es un ámbito irreductible de la filosofía porque comprende una parte irreductible tanto de la filosofía práctica como de la filosofía teórica. La independencia (relativa, como siempre en filosofía) de esta disciplina sólo es comprensible a partir de esta doble pertenencia. Fue ésa, poco más o menos, justamente la respuesta que ya diera Kant en la *Crítica del juicio*. Sin embargo, esta línea kantiana ha sido observada sólo en contadas ocasiones. Desde entonces, y en el desarrollo ulterior, no han faltado toda clase de desatinos y desaciertos, entre los que sobresalen las desmedidas expectativas según las cuales la estética debía constituir ora una epistemología mejorada, ora una ética superior,

y en ocasiones debía convertirse simple y llanamente en la forma superior de filosofar. En este lugar no pasaré de nuevo revista a estas ilusiones. El siguiente recorrido también es drástico en su brevedad, pues narra sin rodeos la historia feliz de la disciplina filosófica que lleva el nombre de "estética".

1
Ocho historias breves

BAUMGARTEN

Todo comenzó con un paso rico en consecuencias. Alexander Gottlieb Baumgarten, cuya obra apareció en 1750 y dio el nombre a la disciplina, presentó su *Aesthetica* como una forma nueva y hasta el momento descuidada de la teoría del conocimiento.[1] A esta variedad de la epistemología, que no versa únicamente acerca de los objetos bellos del arte y de la naturaleza, sino que comprende, en un sentido mucho más amplio, una facultad de la percepción, Baumgarten le confirió el título de "conocimiento sensible" (*cognitio sensitiva*). A diferencia del conocimiento conceptual, claro y distinto, el conocimiento sensible es, según sostiene Baumgarten remitiéndose a la terminología de Leibniz, *cognitio confusa*. Sin embargo, el contraste no se refiere a la *claridad*, sino al carácter *distinto* del conocimiento conceptual y proposicional. El conocimiento estético alcanza una claridad diferente de la de las ciencias, y sus méritos se complementan con los de éstas. Sólo puede alcanzarse un conocimiento pleno, concluye Baumgarten, mediante la conjunción del pensamiento de las ciencias *y* del pensamiento estético, ya que cada tipo de conocimiento toma en consideración lo dado de un modo fundamentalmente diverso.[2]

1 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, ed. de H. R. Schweizer, Hamburgo, Meiner, 1983.

2 La idea de esta complementariedad en Baumgarten es analizada por Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt,

Según Baumgarten, el conocimiento estético se especializa en la percepción de fenómenos complejos, mas no para analizarlos en su composición, sino para hacer presente su densidad perceptual. Allí algo no se determina *como algo*, sino que se percibe en la exuberancia de sus caracteres. La meta de este conocimiento no es lo genérico –alcanzado por medio de la clasificación y la generalización– sino la atención a lo particular. Conocer lo particular en su particularidad es justamente el logro de la *cognitio sensitiva*, inalcanzable para cualquier ciencia.

En el caso del arte, lo anterior exige una capacidad especial de presentar. Todo cuanto el arte presenta lo presenta con un sentido para la particularidad, tanto de la presentación misma, como de lo presentado en ella. En principio, la forma "inferior" de conocimiento –como llama Baumgarten al conocimiento sensible, siguiendo un esquema de división tradicional– no es exclusiva del ámbito del arte. Puede operar en cualquier momento y en cualquier parte, gracias a una apreciación sensitiva capaz de demorarse ante una cosa o una situación en la individualidad de su aparecer.

KANT

¿Pero puede concebirse esta percepción verdaderamente como *conocimiento*? ¿Puede considerarse la estética como un tipo inferior de la teoría del conocimiento? No, reza la respuesta que diera Immanuel Kant en 1787, en la primera parte de su *Crítica del juicio*. No obstante, insiste Kant en que todas las *fuerzas* del conocer asisten a la percepción estética. Sin embargo –añade–, la percepción estética no tiene por objeto brindar conocimientos. Las fuerzas del conocer no se emplean allí con el fin de conocer: precisamente en ello radican los

---

Wiss. Buchges, 1997. En el mismo espíritu argumenta Gottfried Gabriel, *Zwischen Logik und Literatur: Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1991.

rasgos paradójicos que, al comienzo de su obra, Kant atribuye a la actitud estética.

El sujeto de la percepción estética, plenamente capaz de fijar y determinar mediante el conocimiento, suspende el conocimiento que fija y determina. No retiene el objeto de la percepción en sus caracteres aislados. Lo percibe, en cambio, en una plenitud de cualidades imposible de representar. En la percepción de una flor bella, por ejemplo –al comienzo de su estética Kant considera más que nada objetos de la naturaleza–, se trata de "conservar, sin ulterior intención [...] la ocupación de las facultades del conocimiento. Dilatamos la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma".[3] A diferencia de la contemplación *teórica*, la contemplación *estética* no se interesa por determinadas ideas que deban extraerse a partir de la observación del objeto. El objeto no debe reducirse a un concepto –o a una serie de conceptos–, ni tampoco subsumirse en una determinada finalidad práctica. Sin reducirlo a tal o cual determinación, debe ser percibido en el presente de su aparecer.

De allí se desprende una sólida caracterización inicial de la estética. Kant vincula el análisis del objeto estético, de modo aun más explícito que Baumgarten, con el análisis de la percepción del objeto (y al mismo tiempo entrelaza el análisis de esa percepción con el análisis de los juicios que dan cuenta de ella). El objeto estético y la percepción estética son reconocidos como conceptos interdependientes. El objeto estético es objeto de una forma genuina de percepción que no se interesa por *apariciones* aisladas, sino por el *aparecer* procesual de sus objetos.

Por supuesto, no fue Kant quien introdujo esta última distinción. Sin embargo, ella se encuentra en la diferencia entre las formas de comprensión teórica y estética que Kant establece en la *Crítica del juicio*. Sobre todo en el concepto de juego –"de un libre juego de las facultades de conocer" que corresponde, por parte del objeto, a "un

3 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. de W. Weischedel, *Werke*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1968, x, § 12, p. 302 (B 37) [trad. esp.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 122].

juego de figuras"– resalta Kant con suma claridad el carácter procesual de la condición estética.[4] El aparecer estético del que aquí se trata no es de ninguna manera un aparecer apenas subjetivo (como por ejemplo cuando digo: "me pareció que ahí había un gato"), o una consideración meramente subjetiva (como cuando afirmo: "para mí el gato se parece a una mofeta"); tampoco se trata del fenómeno de una ilusión colectiva aún sin develar o acaso ya evidente (como la ilusión de que el sol gira alrededor de la tierra). Se trata más bien de una forma especial de *estar dados* los fenómenos, que puede ser concebida intersubjetivamente (de la misma forma que la "salida" y la "puesta" del sol son fenoménicamente evidentes aun después de Copérnico). De otro modo, sostiene Kant, los juicios estéticos no serían posibles. El aparecer estético puede ser abordado por todos aquellos que dispongan de las capacidades cognitivas y sensibles del caso, y que además se hallen dispuestos a demorarse en el presente sensorial de un objeto, renunciando a resultados prácticos y cognitivos.

Esta teoría del aparecer desarrollada por Kant proporciona, además de un concepto mínimo de la percepción estética, un concepto mínimo del objeto estético. Se trata de caracterizaciones "mínimas", por cuanto señalan un rasgo común y distintivo de todos los objetos y modos de comprensión estéticos, sin importar cuán radicalmente se diferencien en otros aspectos.[5] El objeto estético es una cosa-en-su-aparecer, la percepción estética es la atención a ese aparecer.

Aunque ello no sea más que un punto de partida mínimo, resulta al mismo tiempo un punto de intersección, por cuanto los ámbitos de la estética, de la teoría del conocimiento y de la ética, que Kant separara en un comienzo, se comunican allí de un modo intrínseco.

4 *Ibid.*, §§ 9 y 14, pp. 296 y 305 (B 28 y 42) [trad. esp. cit.: pp. 117 y 125].

5 La insistencia de Kant en la "pureza" del juicio estético al comienzo de su teoría, con frecuencia malentendida, tiene precisamente ese sentido metódico: en primera instancia se trata de asegurar el fenómeno fundamental de la percepción estética para luego poder analizar fenómenos particulares de lo estético. Ello no implica por lo tanto ninguna norma estética purista.

Tal como Kant lo expone, en el ejercicio de la percepción estética somos libres de un modo especial: libres de la compulsión del conocimiento conceptual, libres del cálculo de la acción instrumental, libres también del antagonismo entre obligación e inclinación. En la condición estética somos libres de toda necesidad de determinarnos a nosotros mismos y de determinar el mundo que nos rodea. Esa libertad negativa tiene también, según Kant, su reverso positivo, ya que en el juego de la percepción estética somos libres para la experiencia de nuestra *determinabilidad* y la del mundo. Allí donde lo real sale al encuentro con una plenitud y una alterabilidad que no pueden comprenderse, pero que al mismo tiempo pueden ser afirmadas, precisamente allí se experimenta un espacio de posibilidades del conocimiento y de la acción presupuesto siempre en cualquier orientación práctica y teórica. Es por ello que Kant considera la experiencia de lo bello (y mucho más la experiencia de lo sublime) como el ejercicio de las facultades más elevadas del ser humano. En la contemplación estética, la plenitud de lo real se experimenta entonces como una confirmación placentera de su amplia determinabilidad a través de nuestras facultades.

HEGEL

Un concepto mínimo del objeto estético, tal como lo encontramos expuesto al comienzo de la *Crítica del juicio,* no puede, sin embargo, ser más que apenas el comienzo de una estética posible. El concepto básico del aparecer aún no dice nada en absoluto acerca de la especial constitución estética de los objetos de *arte.* A fin de cuentas, toda estética que merezca ese nombre debe medirse ante el fenómeno estético más complejo. Ésta es la razón por la que Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en las lecciones impartidas desde 1820, definió la estética sin más como una "filosofía del arte".

Que el arte tiene que ver esencialmente con el aparecer es algo que Hegel considera obvio. La obra de arte es, como dice Hegel sucinta-

mente en una ocasión, "una aparición que significa algo".*[6] Sin embargo, y a diferencia de otros signos acerca de los cuales acaso pueda afirmarse lo mismo, el significado de la obra de arte está sujeto a la realización sensible de la obra particular. Al igual que el simple objeto de la naturaleza, la obra de arte hace aparición en su figura individual; pero en este último caso se trata de un aparecer articulado, o, mejor aun, de un aparecer capaz de articular. El *simple* aparecer del objeto estético mínimo deviene *elocuente* en el aparecer de la obra de arte.

En numerosos pasajes, Hegel se refiere a un "aparecer"** [Scheinen] de la obra de arte, que no debe ser asimilado a su ser-así sensible [sinnliches Sosein], ni a una apariencia engañosa [täuschender Anschein]. La obra de arte no se agota en su aparición sensible. Tampoco muestra falsas apariencias. Deja aparecer sus *contenidos*. Tan sólo resulta accesible para una percepción que interpreta y observa, con una atención sensible, las constelaciones y las correspondencias de la aparición plástica, gestual, visual y sonora de la obra. El contenido de las obras está engastado en la configuración del material artístico. Por ello, las obras no son sólo meros eventos indescriptibles del aparecer, sino, y por sobre todo, una expresión inagotable del espíritu humano. La obra de arte presenta su propio aparecer, para hacer surgir en la

* En la versión castellana citada se lee "apariencia" en lugar de "aparición". En beneficio de la claridad y la unidad conceptuales, he optado por modificar aquellas citas en las cuales el vocablo alemán "*Erscheinung*" y el verbo "*erscheinen*" han sido traducidos como "apariencia", "manifestación", "manifestarse", "mostrarse", variantes que sustituyo por los términos "aparición" y "aparecer" respectivamente. [N. del T.]

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, vol. 1, p. 36 [trad. esp.: *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 19].

** Hegel emplea en esta ocasión la palabra "*Scheinen*", que traduzco a lo largo del texto como "parecer", y cuya sustantivación, "*Schein*", al igual que la variante "*Anschein*", traduzco correspondientemente como "apariencia". Sin embargo, en este caso el autor se refiere a la palabra usada por Hegel en cuanto corresponde al sentido terminológico de "aparecer", "*Erscheinen*", razón por la cual traduzco en esta oportunidad "Scheinen" como "aparecer". [N. del T.]

aparición las formas humanas de experimentar el mundo. De este modo, posibilita al ser humano un encuentro consigo mismo más allá de su condición personal.

Según la concepción hegeliana, las obras de arte son siempre medios de un *conocimiento* estético. Todo aquello que Baumgarten afirmara acerca de la totalidad de las formas de la percepción estética es acertado respecto de la percepción de las obras artísticas. Éstas son perceptibles como *obras de arte* tan sólo cuando, en un modo específico, se perciben con conocimiento. De acuerdo con Hegel, el arte representaba en la Antigüedad incluso el medio supremo de conocimiento, para ser luego superado por la religión, y más tarde por la filosofía.[7] No obstante, sostiene Hegel con acierto y sobriedad (y ello no ha cambiado mucho desde los comienzos del siglo XIX), el arte es hoy una forma de conocimiento *entre otras*, y además es una forma que se ha distanciado cada vez más de su función tradicional de conocimiento de lo absoluto. Apenas en lo tocante al arte de su tiempo, se vuelve Hegel el teórico de un arte resueltamente autónomo. Éste ya no es más una representación de "fuerzas eternas", que determinan la vida de todos los seres humanos; se torna más bien una presentación de puntos de vista y de formas de vida históricos, una expresión ejemplar de mundos subjetivos, íntimamente entrelazados, y con un acusado sentido para la autopresentación del material y de los procedimientos artísticos.[8] Para Hegel, el arte figura (junto a la filosofía y a la religión), aún en la era moderna, como epígono de la antigua *theoria*, a saber, de la actividad por la cual se hace presente la constitución fundamental de lo real,

7 Desde Schelling hasta Adorno, los filósofos han procurado una y otra vez subvertir este orden jerárquico. Tales subversiones repiten sin embargo la violencia que significa establecer un orden *jerárquico* donde sólo debería hablarse de una *constelación* de formas de interpretar el mundo.

8 Desde la revelación de lo absoluto hasta la autoconciencia de mundos culturales –así transcurre según Hegel la historia del arte (y del trato con el arte)–. La mejor interpretación del diagnóstico hegeliano del presente continúa siendo la de Dieter Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart", en Wolfgang Iser (ed.), *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion*, Munich, Fink, 1966, pp. 11-32.

actividad que encierra su finalidad en sí misma. Para Hegel, esta herencia *teórica* de la práctica estética está ligada al mismo tiempo a una herencia eminentemente *ética*. Al igual que la *theoria* filosófica para Platón y Aristóteles, para Hegel la "contemplación pensante" del arte es una dimensión irrenunciable de la vida liberada del apocamiento de la existencia cotidiana.

SCHOPENHAUER

Arthur Schopenhauer concibió este entramado de las prácticas estéticas, teóricas y éticas de un modo mucho más estrecho. En él es posible estudiar ejemplarmente el peligro de una estética *integradora*, que no sólo propone intersecciones y superposiciones, sino que plantea una *convergencia* de los enfoques teóricos, prácticos y estéticos. Desde Kant, no pocos teóricos de lo estético han estado expuestos a este peligro, más aun si se tiene en cuenta que desde el romanticismo la estética fue una de las grandes esperanzas de una filosofía motivada por el ánimo desbordado de integrar, y así superar, las escisiones de la época moderna. Si los demás autores a los que me refiero en esta historia pueden ser entendidos de un modo tal que en última instancia logran escapar del peligro de una nivelación especulativa del campo estético, en el caso de Schopenhauer tal lectura indulgente no es posible. Si bien es cierto que Schopenhauer apoya y reivindica en su obra *El mundo como voluntad y representación*, publicada por primera vez en 1818, la concepción expuesta por Kant y Hegel, según la cual la percepción estética posibilita un distanciamiento tanto del conocimiento conceptual como de la acción instrumental, su tesis fundamental sostiene que en la percepción estética el sujeto *abandona* el mundo de las apariciones empíricas, por mor de una contemplación de las "ideas" platónicas.

De acuerdo con Schopenhauer, la percepción de un arroyo silvestre no se dirige al rumor y a los destellos de ese arroyo particular, sino a la *idea* general de un arroyo: al flujo férreo de una materia informe.

En realidad, la percepción estética no tiene por objeto la aparición individual; ésta es apenas su pretexto externo e inevitable. La contemplación de la obra de arte no se dirige a la presencia de cada obra, sugestiva para los sentidos y al mismo tiempo expresiva, sino más bien a la posibilidad de que quien la contempla se transforme, por obra de su percepción, en un sujeto intemporal, "puro, carente de toda volición y libre de dolor", que devela el mundo y los afanes de la vida cotidiana como una ilusión.[9] Para Schopenhauer, el sentido de la contemplación estética no consiste en un *encuentro* con el mundo empírico transfigurado, sino en su *superación* por medio del conocimiento. En ese mundo empírico impera el principio de causalidad hilvanado por el entendimiento humano, y en él somos arrastrados por los apetitos de nuestra volición, sin perspectiva alguna de satisfacción. En tanto que mediante la percepción estética es posible develar ese mundo como ilusión –si bien inevitable–, el sujeto que alcanza esta intuición se encuentra no sólo en posesión de un conocimiento privilegiado, sino también en una posición ética preeminente. Experimenta instantes de "una redención de la voluntad" y de una "resignación" emancipadoras del afán de bienes terrenales. Alcanza una superación de todas las ilusiones acerca de lo que es verdaderamente real, y de lo que es realmente importante.

Las actitudes estética, teórica y ética son reducidas a un único fundamento. La percepción estética es interpretada como el acceso a un conocimiento y una acción óptimos, como la conquista de la visión justa de las cosas. Sin embargo, la estética de Schopenhauer paga un alto precio por esta constricción. Se torna ciega para el aparecer individual de los objetos estéticos. Los objetos estéticos de la naturaleza y del arte son degradados al rango de simple "medio para facilitar"[10] la conquista de un conocimiento teórico y ético. De este modo, la

9 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Werke in zehn Bänden*, Zurich, Diogenes Taschenbuch, 1977, vol. 1, p. 232 [trad. esp.: Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1997].

10 *Ibid.*, p. 251.

atención hacia lo particular es forzada a traicionar la aparición individual, al "olvido de toda individualidad".[11] En lugar de un acceso distinto al mundo de los fenómenos, la estética de Schopenhauer predica su abandono.[12]

NIETZSCHE

Sin embargo, si queremos relatar la historia de la estética moderna con la perspectiva de un final feliz no puede faltar Schopenhauer, ya que sin éste no existiría Nietzsche (y sin al menos un *bad guy*, tampoco habría buenas historias). En su obra de 1872, *El origen de la tragedia*, Nietzsche dio a la estética de Schopenhauer, adversa en sumo grado a los sentidos, un giro radical. Para Nietzsche, la experiencia del arte también significa una ruptura tajante con la actitud natural, pero aquélla no implica un ascenso al espíritu objetivo o a las ideas puras, sino más bien el descenso a un "ruido" libre de ideas.

A partir del ejemplo de la música, Nietzsche describe la constitución de las obras de arte como el contrapunto entre una construcción "apolínea" y la destrucción "dionisíaca". La obra de arte parte del proceso caótico de la naturaleza para crear un orden sensible y un orden de las ideas; en esa medida, deviene una construcción de la apariencia. Sin embargo, a diferencia de otras producciones culturales, la obra de arte devela su propio origen a partir del caos. En el juego de sus formas sumerge a quien la contempla en el proceso de una realidad informe. El sujeto de la percepción estética, según una sentencia de Nietzsche, "queda perplejo frente a las formas de conocimiento de las apariciones".[13]

11 *Ibid.*, p. 253.

12 En Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt del Main, 1997, pp. 79-83, elaboro una crítica más detallada de Schopenhauer

13 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Sämtliche Werke*, Munich, Taschenbuch Verlag, 1980, vol. 1, p. 28 [trad. esp.: *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 26].

Se enfrenta a un aparecer que resiste incorporarse a cualquier orden de las apariciones.[14]

La distancia conjurada por Nietzsche respecto del mundo interpretado, desgarrado por la energía dionisíaca y en franca oposición a Schopenhauer, no representa ningún más allá del mundo de las apariciones, sino más bien un modo de perderse radicalmente en ellas. El mundo empírico cambia allí por completo su rostro. Ya no aparece como una continuidad de formas ciertas, sino en el movimiento de una constante desaparición de las formas. Por supuesto que ese estado no podría surgir sin la elaboración de una obra de arte y sin la competencia de sujetos aptos para el conocimiento. Sin la condición previa de una cultura establecida, no sería posible ninguna fuga del armazón de las convenciones. Sólo en el interior de una constelación de significados –esto lo sabe bien Nietzsche– es posible abandonar una constelación de significados. Y sólo en un contexto de significados que sigue siendo accesible es posible experimentar su abandono como un "deleite" abismal.

Nietzsche cambió en tres aspectos el lugar de la estética tal como lo concibieran Kant y Hegel.

Por un lado, corrigió el supuesto kantiano referente al fundamento del placer estético. La fuente del placer estético no se halla en la determinabilidad –y con ello, a fin de cuentas, en la capacidad de dominación–, sino más bien en la indeterminabilidad, y por ende en la imposibilidad de dominar lo real. En el estado estético superamos la creencia en la posibilidad y en el sentido mismo de una determinación absoluta de lo dado. El placer estético está regido por un interés en lo desconocido, y, en consecuencia, el encuentro lúdico de sí mismo en la libre contemplación estética tiene como su reverso un abandono extático de sí mismo.

14 Acerca de esta interpretación véase Karl Heinz Bohrer, "Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des 'Scheins'", en Karl Heinz Bohrer (ed.), *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1981, pp. 111-138; asimismo cf. Martin Seel, "Die Macht des Erscheinens. Nietzsches ästhetische Marginalisierung des Seins", en *du*, N° 6, 1998, pp. 26-28.

En segundo lugar, Nietzsche proporciona una razón mejor que la que ofrece Kant para explicar por qué, a pesar de la gran afinidad entre percepción estética y conocimiento, ella no puede ser concebida del todo como conocimiento. En la experiencia de muchas obras de arte –pero también en la de una naturaleza sublime– experimentamos fases de un "ruido" acústico y visual, de un acontecimiento sin acontecer reconocible, que si bien puede seguirse con los sentidos no puede comprenderse por medio del conocimiento. La percepción sensible sobrepasa en este caso las fronteras de la conciencia que conoce. De allí se desprende que la conciencia, en su condición extrema, no tiene que ser una conciencia que conoce; la intensidad de la percepción y la intensidad del saber pueden divergir.[15]

De ello resulta –en tercer lugar– una determinación de la constitución de la obra de arte distinta de la hegeliana. La integración de forma y contenido, de por sí bastante frágil en Hegel, es abandonada por Nietzsche. Es cierto que las obras de arte aún son consideradas como objetos significantes que obtienen su significado a partir de su forma individual; sin embargo, esa configuración se entiende ahora como un *proceso* que otorga forma y que retorna incesantemente todos los significados a un aparecer asemántico.

VALÉRY

Sin embargo, la primera apología inequívoca del aparecer no procede de Nietzsche, sino de Paul Valéry.[16] Su obra *Eupalinos o el arquitecto* tiene el aspecto de un diálogo platónico, mas sólo con el fin de exponer una doctrina por completo antiplatónica, y por ende antischo-

15 El capítulo 3 de la presente obra trata precisamente acerca de esto.

16 El descubrimiento del aparecer en la obra temprana de Nietzsche es por el contrario ambivalente, por cuanto –por influencia de Schopenhauer– se inclina con frecuencia a interpretar el descenso al aparecer como participación de la *esencia* de las cosas.

penhaueriana. Fedro y Sócrates se encuentran en el inframundo del Hades para dialogar, a partir del ejemplo del arquitecto Eupalinos, acerca del parentesco entre la arquitectura y la música, entre ésta y la poesía, pero ante todo discurren acerca de la experiencia de lo bello en contraste con el movimiento en pos de las ideas eternas. "¿No hallaste entre los hombres a algunos –pregunta Fedro a Sócrates– cuya pasión singular por las formas y las apariciones te sorprendiera?" "Sin duda." "¿Y cuya inteligencia, a pesar de ello, y cuyas virtudes a otra ninguna cedieran el paso?" "Cierto que sí."[17]

En la memoria nostálgica de la experiencia de la música y de la arquitectura, las almas incorpóreas meditan acerca del cuerpo como medio de una experiencia incomparable e irrecuperable. En la rememoración de los placeres de la percepción sensible, desborda Fedro en entusiasmo: "¡Pero revivo, pero vuelvo a ver el efímero cielo!"[18] –"Todo eso suena, en este lugar, extrañamente", resume Sócrates los sorprendentes recuerdos. "Despojados ya de cuerpo, sin duda de ello debemos quejarnos, y considerar la vida de que nos despojamos con la propia mirada envidiosa con que miráramos en lo antiguo el jardín de las sombras bienaventuradas." Y Fedro responde: "Eternos desdichados frecuentan estos lugares…".[19] La teoría de Valéry acerca de la experiencia estética desemboca en un resuelto elogio de la finitud y del presente que caracterizan la existencia de los mortales. En la experiencia estética ellos toman conciencia, de un modo extático, de su finitud; experimentan que precisamente en esa limitación se halla un sin límite de posibilidades de la percepción y de la creación. En cambio, allí donde todo es sempiterno se pierde la experiencia del carácter irrepetible y multi-

17 Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*, trad. de Rainer María Rilke, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1990, p. 54 (todas las citas del original proceden de Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, París, Gallimard, 1944, aquí p. 31) [trad. esp.: *Eupalinos o el arquitecto*, trad. de Josep Carner, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba, 1982, pp. 28-29].

18 *Ibid.*, p. 50 [trad. esp. cit.: p. 24].

19 *Ibid.*, p. 66 [trad. esp. cit.: p. 40].

forme del mundo. Sólo una existencia finita permanece abierta al instante del aquí y del ahora.

Dentro del marco irónico de su diálogo, Valéry despliega la primera estética que no sólo roza el aparecer estético, sino que discurre de principio a fin en sus cauces. No sólo se habla de las "apparances", que los más inteligentes y virtuosos pueden tomar en serio; también se celebra a los "fantasmas" con los que una orquesta es capaz de inundar una sala de conciertos.[20] Al arte se le atribuye el poder de originar un "edificio de apariciones, de transiciones, de conflictos y de eventos indefinibles".[21] El observador, el oyente o el lector pueden demorarse en esta trama, como si se tratara de otra realidad. Valéry interpreta la procesualidad de la obra de arte como un aparecer *en suspenso,* que genera experiencias repetibles de un presente que de otro modo sería irrecuperable. Con su aparición, la obra de arte da origen a algo hasta entonces inexistente en la naturaleza.

Para Valéry, el arte también trasciende las creaciones de la naturaleza, pero no para abandonar el mundo humano en pos de un reino de ideas, sino para crear un mundo nuevo, un segundo mundo de figuras perceptibles. El artista toma "como punto de partida de su obrar el lugar donde el dios concluye su tarea". El orden natural de las cosas sirve "como caos y materia prima" de su producción.[22] Las ideas y las construcciones del artista no conducen allende el mundo de los fenómenos, sino que nos transportan a su interior de una manera nueva, imprevista y única. Acerca del trabajo del pintor se dice: "No puede separar el color de algún ser".[23] El ser de la obra de arte permanece ligado al juego de su aparecer.

20 "¡Cómo! ¿Jamás al asistir a alguna festividad solemne lo experimentaste, o al tomar parte en un banquete, mientras la orquesta llenaba la sala de sonidos y fantasmas?" [et que l'orquestre emplissait la salle de sons et de fantômes]?, *ibid.*, p. 67 (versión orig.: p. 51) [trad. esp. cit.: p. 42].

21 "Cet édifice d'apparitions, de transitions, de conflits et d'événements indéfinissables", *ibid.*, p. 68 [trad. esp. cit.: p. 43].

22 *Ibid.*, p. 116 [trad. esp. cit.: p. 92].

23 *Ibid.*, p. 70 [trad. esp. cit.: p. 45].

Si Kant ve en la experiencia estética una afirmación de la *determinabilidad* de lo real, y Nietzsche una afirmación de su *indeterminabilidad*, Valéry contempla la práctica estética –y más que nada el producir creador del artista– como el descubrimiento de una grandiosa *infradeterminación* de lo real.[24] Desde la perspectiva del sujeto estético, este descubrimiento significa la revelación de una forma particular de libertad del ser humano. En su significado, la obra de arte no revela un orden interno de la naturaleza o del ser, sino un campo infinito de posibilidades que de por sí permanece abierto en todo orden semejante. En el arte, todo cuanto proporcionan la naturaleza y la cultura se ofrece a la producción y a la experiencia de objetos "esencialmente humanos".[25] Así como Adorno sostuvo, variando una sentencia de Karl Kraus, que la tarea del arte es introducir caos en el orden, del mismo modo podría afirmarse, modificando la observación de Valéry antes citada, que el don del artista es ver un caos en el orden de las cosas, una plenitud inconmensurable de apariciones.

HEIDEGGER

En las teorías del arte de Martin Heidegger y Theodor W. Adorno –las últimas estaciones de mi recorrido–, la intuición de Nietzsche y de Valéry acerca de la procesualidad irregular de la obra de arte tiene amplias consecuencias. En consonancia, en su tratado *El origen de la obra de arte* (escrito en 1935 pero sólo publicado en 1950), Heidegger ve la obra de arte en medio de un "enfrentamiento" irresoluble entre elementos significantes y no significantes. Las apariciones del arte, cargadas de signi-

24 Al igual que Hans Blumenberg en su ya clásica interpretación del *Eupalinos* en "Sokrates und das 'objet ambigu'. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes", en Franz Wiedmann (ed.), *Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen*, Munich, Anton Pustet, 1964, pp. 285-323.

25 Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*, p. 69 [trad. esp. cit.: p. 44].

ficado, se fundamentan en un aparecer del material artístico –"piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido"–[26] que amenaza con borrar la totalidad del significado. Pero estos significados sólo desaparecen para volver a aparecer una y otra vez, como la trama de sentido de un "mundo" cultural que yace sobre una "tierra" inaprensible, que se resiste y se repliega en sí misma. Heidegger interpreta este acaecer como un proceso eminentemente histórico. En la obra de arte acontecen el surgimiento y la evanescencia de horizontes culturales de sentido. Quien experimenta esto con la obra de arte participa de los cambios provocados por ella: la obra de arte presenta, y al mismo tiempo abre, una perspectiva de mundos culturales. El observador receptivo se adentra en el mundo de la obra. De este modo, acontece un aparecer de relaciones de sentido que se sustraen a una apropiación objetivante. Así, la obra de arte hace posible experimentar que todo conocimiento que determina y toda disposición instrumental se erigen sobre fundamentos que no pueden ser determinados de manera técnica o conceptual. Dentro del mundo técnico moderno, la obra de arte es para Heidegger escenario del carácter fundamentalmente indomeñable de la situación humana.

Al igual que Hegel antes que él, Heidegger arremete contra una estética que pretende reducir la obra de arte a una potencial "vivencia" subjetiva. El ámbito del arte, replica Heidegger, debe pensarse a partir de sus obras, aunque siempre junto con la estricta inclusión de la atención que "trae delante" a la obra, "que se demora" ante ella y la "preserva", sin lo cual no existirían las producciones artísticas. Esta protesta contra la subjetivización de la estética no corresponde sin embargo en absoluto a una objeción contra la preeminencia del aparecer estético. Por el contrario, lo que busca es más bien un concepto adecuado de ese aparecer.[27] Se propone diferenciar las apariciones del mundo em-

26 Martin Heidegger, "*Der Ursprung des Kunstwerks*", en *Holzwege*, Frankfurt del Main, Vittorio Klostermann, 1980, p. 31 [trad. esp.: "El origen de la obra de arte", en Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 32].

27 "[La belleza] aparece cuando la verdad se pone en la obra. Este aparecer –en tanto que ser de la verdad dentro de la obra y en tanto que obra– es la

pírico de la particular presentación sensible característica de los objetos artísticos. "Levantar un mundo" a través de la obra de arte sólo es posible, sostiene Heidegger, mediante el "traer aquí la tierra". Esto significa que la presentación del mundo a través del arte sólo puede acaecer como autopresentación de la obra de arte. En la obra de arte se muestra precisamente, en la extrañeza de lo expuesto en su configuración, la realidad histórica en su incomprensibilidad, realidad abierta de ese modo por la obra de arte. El material que conforma un simple utensilio es

> tanto mejor y más adecuado cuanto menos resistencia opone al sumirse en el ser-utensilio del utensilio. Por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra. [...] La tierra sólo aparece como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura.[28]

ADORNO

A partir de allí no media un paso demasiado grande hacia la inconclusa *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, del año 1970. Para Adorno, la

---

belleza. Así, lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad", *ibid.*, p. 67 [trad. esp. cit.: p. 58].

28 *Ibid.*, pp. 31-33 [trad. esp. cit.: pp. 32-34].

obra de arte es un objeto que articula y que pone su lugar continuamente a disposición. Como tal, ofrece resistencia a las condiciones de vida petrificadas del presente; procura introducir el caos en un orden social compulsivo.[29] Para ello se apoya en un aparecer que irrita y exige una interpretación sensible, que apunta a "descubrir, mediante conceptos, lo que carece de conceptos, sin nivelarlo a ellos".[30] De los objetos de esta interpretación sugestiva se sostiene de manera explícita que son "algo que aparece, y no ciega aparición".[31]

Por supuesto que Adorno no emplea esta distinción en un sentido terminológico. Adorno carga el concepto de "aparición" de connotaciones que dejan entrever la diferencia en cuestión en *una y en la misma* expresión. No entiende la obra de arte como una aparición empírica, como si se tratara de un dato sensorial, sino como "aparición" en el sentido de una realidad que permanece inaprensible: "Cuando el acento recae en lo irreal de su realidad se convierten en apariciones de algo diferente".[32] Respecto de la realidad restante, se comportan como "apparition", a saber, como una visión religiosa o alucinógena en la que de repente algo se torna presente, algo que en ese mismo instante deja de estar allí.[33] De este modo, el aparecer de la obra de arte se diferencia radicalmente de todos los fenómenos que pueden ser comprendidos en la acción y en el conocimiento; es irreal en relación con todo aquello que conocemos y reconocemos como

29 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, p. 144 [trad. esp.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 129].

30 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, p. 19 [trad. esp.: *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005].

31 Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 134 [trad. esp. cit.: p. 120].

32 *Ibid.*, p. 113 [trad. esp. cit.: p. 111].

33 "Se las puede considerar como epifanías neutralizadas, modificadas cualitativamente. Las antiguas divinidades aparecían ocasionalmente en sus lugares de culto o, por lo menos, habían aparecido en tiempos anteriores; tales apariciones son la ley de permanencia de las obras de arte aunque al precio de la encarnación de lo que aparece. Muy cercana al arte como aparición en sentido estricto, es la aparición celestial", *ibid.*, p. 125 [trad. esp. cit.: p. 112].

real. Por eso Adorno afirma que "en toda obra genuina aparece algo que no existe".[34]

Como todo lo anterior suena un tanto misterioso, conviene ilustrarlo mediante un ejemplo. El cuadro *Who's afraid of red, yellow and blue IV*, de Barnett Newman (Neuenational Galerie de Berlín), tiene unas dimensiones de 274 x 603 cm; el enorme lienzo no tiene marco. En él se aprecian a la izquierda una franja roja y a la derecha otra franja amarilla, ambas de gran tamaño; en el medio se halla una franja azul, mucho más angosta, de aproximadamente unos 60 cm. La aplicación del color es homogénea. Colores puros, distribución simétrica: la totalidad del cuadro se rebela contra esa composición en apariencia temperada y equilibrada. En especial las enormes franjas coloreadas se encargan de producir una clara descompensación. Mientras el rojo emerge de modo agresivo en la contemplación, el suave amarillo retrocede ante el observador. Esta constelación, que se muestra irregular a la percepción que se demora ante el cuadro, es acentuada por las distintas delimitaciones, apreciables para el ojo atento, de las grandes franjas con respecto al azul del medio. La aplicación del color azul se superpone e invade la región del rojo, mientras la superficie amarilla se intercala débilmente en el azul. El agresivo rojo es contenido por el azul, mientras que el suave amarillo permanece libre. Lo que acaso podría producir un equilibrio respecto de los distintos efectos espaciales del color refuerza obstinadamente la crispación del rojo y el retraimiento del amarillo. Además, los colores se expanden cada vez más en la contemplación; traspasan las fronteras de la pintura, al igual que transgreden sin cesar las fronteras entre ellos. Los colores se irradian mutuamente. Hacen surgir en la percepción un continuum oscilante, un color-espacio que envuelve a los observadores. De este modo, el cuadro escenifica una transgresión de los campos coloreados que lo conforman, y que se extiende más allá de su superficie. Es una pieza de pintura antipurista y anticomposicional. Quebranta la forma que sugiere al observador a primera vista.

34 *Ibid.*, p. 127 [trad. esp. cit.: p. 114].

Celebra la capacidad de transgredir en la percepción misma los órdenes del mundo visible.

"En toda obra aparece algo que no existe." En aquella obra aparece una rebelión del color contra la violencia de la imposición de una forma equilibrada. Para la actitud *natural* nada de aquello es visible. Apenas se ven unas franjas roja, amarilla y azul, una buena pieza de pintura, y nada más allá. Asimismo, una percepción *estética* ajena al arte, orientada al *simple* aparecer de este objeto, no repararía en ninguno de los excesos de esta pintura; los observadores podrían seguir el resplandor, la interacción y la alternación de las superficies coloreadas. Otros observadores, a los que acaso no les interese la intensidad sensible sino el valor *decorativo* del objeto, podrían deleitarse en su superficie simétrica y concebirlo como un emblema del "pensamiento positivo". Esa impresión desaparece tan sólo en la contemplación decididamente *orientada al arte*, que es capaz de percibir el cuadro como una rebelión contra la pintura simétrica, decorativa y equilibrada.[35] Sólo entonces, mediante el cálculo de la composición del cuadro, resulta manifiesto "el espíritu" de la pintura, que "aparece en su aparición".[36] O, tal como caracteriza Adorno el estatus de las obras de arte mediante una de sus metáforas pirotécnicas: "La elocuencia de las obras brota de la chispa que producen la cosa y su aparición".[37]

La obra de arte, reza la tesis plausible de Adorno, remontándose a Baumgarten y a Kant no menos que a Nietzsche y a Heidegger, revela a sus espectadores que la realidad es más rica que todas las apariciones que nos es dado determinar en el lenguaje por medio del conocimiento conceptual. Despliega la diferencia entre la aparición determinable y el aparecer indeterminable; resalta el hecho de que la realidad no nos es dada apenas como una suma de hechos. "Tal vez lo bello exija la imitación servil de lo indeterminable en las cosas", cita Adorno en

35 Las tres formas de reacción estética insinuadas aquí son diferenciadas sistemáticamente en el capítulo 5 de la parte II de este libro.

36 Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 135 [trad. esp. cit.: p. 121].

37 *Ibid.*, p. 125 [trad. esp. cit.: p. 112].

más de una ocasión las *Desviaciones...* de Paul Valéry.[38] La consideración de lo indeterminado tiene para él, además de un significado teórico, un elevado significado ético. Instaura una "libertad respecto del objeto" que, también entre los sujetos, es una condición de la auténtica libertad.[39] De este modo, el arte deviene para Adorno en símbolo del mundo; es símbolo de un mundo que no comprendemos cuando apenas lo comprendemos de modo conceptual, y que no nos pertenece cuando tan sólo nos lo apropiamos por medios técnicos, y en cuanto en él no se ha conquistado la libertad individual y social, cuando sólo está garantizada como una licencia para obtener provecho; en una frase: es símbolo de que en verdad no hallamos la realidad de nuestra vida cuando la afrontamos únicamente con ánimo de apoderamiento.

38 *Ibid.*, p. 111, y Theodor W. Adorno, "Valérys Windstriche", en Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1989, p. 200 [trad. esp.: "Desviaciones de Valéry", en Theodor Adorno, *Notas sobre literatura*, en *Obra completa*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003]. "Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans le choses", Paul Valéry, "Autres rhumbs", en *Tel quel*, París, Gallimard, 1943, p. 161.

39 Adorno, *Negative Dialektik*, p. 38 [trad. esp. cit.: p. 37].

2
La estética como parte de la filosofía

Hasta aquí llega mi relato compuesto de muchos relatos breves. Pasemos ahora a la moraleja de la historia. La moraleja que me interesa se refiere al lugar de la estética en el concierto de la filosofía. Si se observa la organización académica actual de la filosofía, esta posición es bastante marginal. Si se observa en cambio la historia de la filosofía, al menos la germanoparlante, esta posición se revela en grado sumo central. Casi todos los filósofos significativos de esta tradición –incluidos autores como Marx, Frege o Husserl, que, sin excepción, no dejaron tratado clásico alguno sobre el tema– le deben a la reflexión estética algunos temas decisivos. Por ello, quiero concluir mi esbozo histórico con un breve resumen sistemático, cuyo objetivo es explicar y justificar por qué la filosofía ha otorgado a la estética un lugar tan prominente.

Percibir algo por los sentidos en el aparecer y por su aparecer mismo: es éste un punto esencial de toda percepción estética. Por supuesto que esta percepción se extiende, en la mayoría de los casos, más allá de una simple percepción dirigida a su propia realización. En particular, la percepción de la obra de arte incluye necesariamente una atención capaz de conocer e interpretar. Sin embargo, la finalidad de estas formas de conocer e interpretar es, en primer lugar y antes que nada, estar frente al aparecer elocuente de los objetos. Refiriéndome a Hegel, Nietzsche, Heidegger y Adorno, he dicho algo acerca del valor de esa experiencia. Con ese mismo propósito, para finalizar quiero concentrarme de nuevo en el sentido de la percepción estética en general.

En la percepción estética –es éste el hilo conductor de la teoría estética desde Baumgarten hasta Adorno (y más allá)–[1] acontece una afirmación de lo indeterminable por medio del concepto y de la práctica; la percepción estética alcanza, como podríamos afirmar con Valéry, una atención a todo lo indeterminable en las cosas. Su propósito es dejar que los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos. Sin embargo, esta concentración en el aparecer momentáneo de *las cosas* siempre es al mismo tiempo una atención dirigida a la situación de *la percepción* de ese aparecer, y por lo tanto es también una reflexión acerca del *presente* inmediato en el que acontece la percepción. La atención estética dirigida a un acontecimiento del mundo externo es entonces, al mismo tiempo, una atención destinada a nosotros mismos: atención al instante aquí y ahora. La atención estética que se presta a los objetos artísticos es además, con frecuencia, una atención a situaciones en las cuales no nos hallamos ni nos hallaremos jamás: atención a un instante ahora y nunca.

Claro que esta percepción estética se halla en una tensión indisoluble frente a otras formas de autoconciencia. En tanto que es conciencia sensible del presente de nuestra existencia, fáctico o posible, establece un contraste (que se experimenta de manera más o menos intensa) respecto de toda conciencia de quienes somos a través de un período de tiempo largo, y de quienes queremos ser al cabo de un período de tiempo largo. En la realización de la experiencia estética dejamos de lado este saber para estar por un momento al margen de la continuidad de nuestra vida. El interés estético o, si queremos atenernos a la expresión kantiana, el especial desinterés estético, se funda-

1 Véanse Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1981; Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung,* Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1989; Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1985; Christoph Menke, *Die Souveranität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991.

menta en el anhelo de percatarnos del presente de nuestra propia existencia por medio de los sentidos. Sin embargo, para seres capaces de conocer el presente vivido en medio de esa conciencia significa la irrupción de la indeterminación, como una llamarada, sobre todo aquello que puede ser determinado por medio de la teoría o de la práctica. Atender a la presencia de las posibilidades desconocidas y desaprovechadas en su invisibilidad pero que se traslucen precisamente en la experiencia estética es un mérito especial de la estética. Sin conciencia estética no es posible una conciencia del propio presente.

La atención estética –en medio de la ciudad o al margen de la civilización; en la percepción, la producción y la presentación del arte– sería entonces un rasgo esencial de toda autoconciencia humana. Pero se trata de un rasgo esencialmente particular. No es tanto una conciencia de determinados hechos, deseos, obligaciones o proyectos, como más bien un sentido para el aquí y el ahora de la propia vida, que sólo deviene accesible en la apertura hacia el juego de apariciones en una situación dada. El carácter efímero de estas apariciones recuerda el carácter transitorio de éste como de cualquier otro presente del aparecer, así como las dichas de esta transitoriedad, exaltadas por Valéry. Heidegger quiso mostrarle a la filosofía una salida fuera del olvido del ser. La estética –incluida la filosofía del arte de Heidegger– recomienda algo distinto. No deberíamos ser olvidadizos de las apariciones. No deberíamos perder el sentido del instante, pues este sentido hace posible asumir el presente indomeñable no como una carencia de ser o de sentido, sino como una oportunidad para nosotros mismos a la que en el pensar y en el actuar tenemos que renunciar forzosamente.

Recorriendo estos pasos, en el ámbito germanoparlante –pero no sólo allí, tal como lo demuestra Paul Valéry, mi testigo clave–, la estética se ha convertido en una disciplina de la filosofía independiente e irrenunciable. La estética comprende una disciplina *independiente* por cuanto trata de una condición del mundo, que no es analizable en términos éticos o teóricos. La estética es *irrenunciable* para otras disciplinas filosóficas –y por lo tanto para la filosofía misma– porque considera aspectos irreductibles del mundo y de la vida. Las otras disciplinas no pueden abordar adecuadamente la realidad accesible a

la conciencia estética, ni el presente alcanzado en ella, sin desfigurar a ambos.

Ciertamente podría afirmarse que la estética, por cuanto comprende una doctrina de posibilidades particulares de la percepción y de la realización de la existencia, entraría a formar parte *tanto* de una teoría de la percepción *como* de una ética general. Pero en la estética no investigamos dos componentes separados, uno de los cuales le corresponde a la filosofía teórica en tanto que el otro forma parte de la filosofía práctica, sino que en ella consideramos más bien *los mismos elementos* centrales del análisis, los cuales pueden llegar a ser partes relativamente independientes tanto de una ética como de una teoría del conocimiento ampliadas. Y justamente por esa razón la estética comprende entonces una disciplina por derecho propio.

Desde la perspectiva de la filosofía *teórica*, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues revela una dimensión de lo real que se sustrae a la determinación por medio del conocimiento, pero que al mismo tiempo es un aspecto de la realidad que puede ser conocido.[2] La atención dirigida a lo que aparece permite experimentar que la realidad es más rica que todo cuanto puede ser conocido en ella mediante el conocimiento proposicional. La estética hace visible una frontera de toda comprensión del mundo, ante la cual ni la teoría del conocimiento ni la filosofía de la mente pueden ser ciegas.

Desde la perspectiva de la filosofía *práctica*, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues atañe a una posibilidad en la vida del ser humano en la que se abre un presente particular de la propia existencia, un presente cuya finalidad se halla en sí mismo. Puesto que el encuentro estético con el mundo representa una posibilidad eminente del ser humano, no puede ser dejado a un lado por una ética de la vida buena, ni por una ética del respeto moral, pues ella forma parte de

2 Acerca de la relación entre reconocibilidad e irreconocibilidad, véase Martin Seel, "Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie", en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, N° 46, 1998, pp. 351-365.

ciertos modos de vida que pueden perseguirse por propio interés y que asimismo deberían protegerse a través de normas morales.[3]

No obstante, no existe razón alguna para erigir a la estética como la disciplina reina de la filosofía. No menos infundado resultaría declarar que el comportamiento estético es la cima de las posibilidades humanas. Las realizaciones de la percepción estética pueden enriquecer las posibilidades de la percepción humana en prácticamente todos los ámbitos: eso es todo. Hacen posible una afirmación, siempre fugaz, del presente momentáneo. Sus intervalos no pueden reemplazar ni sobrepasar el potencial del conocimiento conceptual, ni de la acción eficiente, así como éstos tampoco pueden sobrepasar ni reemplazar la apertura hacia el aparecer. El encuentro con lo particular del mundo –con el carácter único del mundo, como sostienen Adorno y Horkheimer en un pasaje de la por lo demás sombría *Dialéctica de la Ilustración*–[4] tiene su sentido en sí mismo. Es ése el modesto mensaje de la estética desde los días de Kant y de Baumgarten.

3 Cf. Martin Seel, "Asthetik als Teil einer differenzierten Ethik", en Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien,* Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1996, pp. 11-35.

4 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung,* Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1986, p. 231 [trad. esp.: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Akal, 2007].

II
Estética del aparecer

En la estética, como en todos los campos de la filosofía, es posible comenzar por doquier –por los objetos de la naturaleza o del arte, a través de la producción o de la recepción estética, con el juicio estético o con la imaginación artística, investigando el concepto de objeto o la noción de signo, o preguntando acerca del significado existencial, cognitivo o ético de los estados estéticos–. Cualquiera que sea la elección para el comienzo, el objetivo consiste siempre en investigar la *relación* que éstos y otros fenómenos guardan entre sí. Este principio también rige cuando se consideran fenómenos particulares –como lo serían, en el caso de la estética, por ejemplo la literatura o el cine, el ornamento o el diseño, la pintura monocromática o la música minimalista–. Cada tipo de objeto estético cobra sus rasgos característicos en relación con otros tipos de objeto, con los que contrasta, está emparentado o guarda una correspondencia. Lo anterior también es válido, en última instancia, acerca de cualquier objeto estético aislado: de aquel paisaje, de este monumento o de aquella instalación. Cada uno de ellos emerge en su particularidad en virtud del contraste con otros objetos (o tipos de objetos). La teoría sólo puede proteger esta particularidad (y sólo así puede cumplir su tarea más trascendente) señalando las relaciones generales en las que se halla engastado lo particular, pues el sentido de lo particular sólo existe en conjunción con un sentido de lo general, y sólo es posible una comprensión de la diversidad de objetos y de oportunidades estéticas junto con aquel concepto general. En la estética, cualquiera que sea la forma elegida para comenzar, la meta siempre es alcanzar un sentido de la riqueza de los estados estéticos.

TIEMPO PARA EL INSTANTE

Comienzo esta investigación con los procesos de la percepción. La percepción estética abarca una forma muy común de comportamiento humano. La realizamos en la vida cotidiana y lejos de ella, con frecuencia sin siquiera percatarnos. Sus concreciones más sobresalientes –por ejemplo, asistir a un concierto, emprender un viaje a la naturaleza o detenerse de improviso ante algo que cautiva nuestros sentidos– suceden en medio de una corriente de estados para nada sobresalientes. La percepción estética es accesible en todo momento siempre y cuando no se interpongan circunstancias externas o internas que socaven el espacio necesario para realizarla. La percepción estética encuentra su espacio en todas partes. Cultiva además las ocasiones especialmente propicias o producidas expresamente para despertar su interés. Los objetos resultantes de la producción estética –desde la decoración hasta las obras de arte– se refieren desde un comienzo a procesos de la percepción estética y esa misma producción también va acompañada de ellos. La situación de la percepción estética surge y permanece allí donde se hallan ocasiones propicias para su realización. El campo de lo estético no pertenece a una región extraña a los demás ámbitos de la vida, sino que comprende una posibilidad de la existencia, entre otras posibilidades, que de tiempo en tiempo podemos abrazar y que de vez en vez nos arrebata. Asimismo, los lugares que ponen un espacio a disposición de la práctica estética (salas de concierto, teatros, parques, museos, estudios, etc.) también existen para la duración particular de la percepción estética.

Los límites temporales no sólo circunscriben el marco de las realizaciones estéticas: también nos remiten a lo que acontece en sus confines. Un rasgo característico de toda situación estética consiste en que en ella nos tomamos *tiempo para el instante*, si bien ello puede ocurrir en ritmos bien distintos. En una situación que despierta la percepción estética renunciamos a una orientación exclusivamente funcional. En ella dejamos de atender (o de atender *exclusivamente*) a aquello que podemos *alcanzar* en esa situación a través del conocimiento o de la acción, y experimentamos aquello que surge ante nuestros sentidos y ante nuestra ima-

ginación, aquí y ahora, por mor de ese encuentro. Ésta es una de las razones por las cuales la atención estética representa una forma de conciencia sin la cual resultaría inconcebible la existencia humana, pues sin la posibilidad de esta conciencia los seres humanos tendrían un sentido mucho más estrecho del presente de sus vidas.

UNA SITUACIÓN DE LA PERCEPCIÓN

Un análisis de la situación de la percepción estética debe dar razón de aquel sentido del presente. Esta situación –como cualquier otra situación de la percepción– se caracteriza por una estrecha correspondencia entre las *realizaciones* de la percepción y sus *referentes* correspondientes. Aquello a lo cual se refiere la percepción estética obtiene sus contornos particulares en virtud de la forma de esa referencia.

Por lo tanto, la pregunta acerca de la situación estética atañe, por una parte, a la constitución de esa *percepción*: a su lugar respecto de otras formas de conocimiento humano, a su transcurso y a su historia específica. Por otra parte, la pregunta se orienta a la constitución de los *objetos* de esta percepción: a su lugar entre otros tipos de objetos, a su presencia y a su historia particulares. Ya sea que preguntemos por la historia o, como sucederá aquí, por la constitución de la experiencia estética, descubriremos siempre una interdependencia de los conceptos de la percepción estética y del objeto estético. Marcan diferentes aspectos de *un mismo* entramado; a saber, del entramado de la situación de la percepción. La constitución de los objetos estéticos sólo es comprensible a la luz de su posible percepción, y la constitución de la percepción estética sólo es comprensible a la luz de sus posibles objetos. La elucidación de uno de estos conceptos exige por lo tanto la elucidación de su contraparte.

En consecuencia, la situación de la percepción estética siempre habrá de entenderse en su conjunto, si bien en ocasiones, por razones referentes al análisis, las realizaciones de la percepción se hallen en primer plano, mientras que otras veces se resalta la constitución del objeto.

Una teoría de la conciencia estética habrá alcanzado mucho –en realidad todo– si acierta a expresar un concepto adecuado del objeto estético, pues la respuesta a la pregunta por (todo) aquello que es un objeto estético encierra la respuesta acerca de cómo –a través de qué modo de la percepción– es posible que algo se convierta en un objeto estético. Los objetos estéticos son objetos *en* una situación particular de la percepción, o *para* una situación semejante; son ocasiones u oportunidades para una forma determinada de la percepción sensible.

En principio, todo aquello que puede percibirse a través los sentidos también puede percibirse estéticamente. Entre los posibles objetos estéticos no se cuentan sólo los objetos perceptibles y sus constelaciones; también figuran acontecimientos con sus secuencias correspondientes y, en una frase, todos aquellos estados o acontecimientos de los cuales podemos afirmar que los hemos visto, oído, sentido o captado de alguna manera a través de los sentidos. Sin embargo, el concepto del objeto estético no equivale al concepto general del objeto de la percepción, pues no todo aquello que sea perceptible mediante los sentidos, y que por lo tanto sea susceptible de convertirse en ocasión de la percepción estética, es por ello un objeto estético. Todos los objetos estéticos son objetos de la percepción, pero no todos los objetos de la percepción son a su vez objetos estéticos.

LA DISTINCIÓN FUNDAMENTAL

Los objetos estéticos son objetos del aparecer. La distinción fundamental, a la cual la estética del aparecer debe su nombre, obedece a una diferencia entre el *ser-así sensible* y el *aparecer estético*. Ambos son modos por los que resulta accesible la *aparición* empírica de un objeto. El aparecer estético es, pues, un modo por el cual algo está dado a los sentidos. Por lo tanto, la relación entre percepción y percepción estética se resuelve en el campo de los *phainomena* accesibles a través de los sentidos. Los objetos estéticos son a aquellos objetos que en su aparecer se desprenden, de manera más o menos radical, de su aspecto –visual y acústico, táctil

y gustativo– *conceptualmente fijable*. Los objetos estéticos están dados en un modo particular de la sensibilidad y en consonancia los percibimos a través de un modo particular de nuestra sensibilidad. Ello es igualmente válido tanto respecto de las prendas de vestir y de las locomotoras como de una sinfonía o de una novela, y no es menos cierto en el caso de la hierba a la vera del camino que en el de los objetos cotidianos en el ámbito del arte moderno.

La hipótesis anterior resulta sin duda bastante aventurada respecto de la teoría del arte. Tanto en la filosofía del arte reciente como en las teorías precedentes predomina la idea según la cual algunos géneros y estilos artísticos se hallan por encima o más allá del aparecer. En el caso de Hegel, la poesía abandona el reino de las apariciones en pos del mundo de la imaginación sensible. Según este argumento, la sensualidad propia de las letras y de las palabras es muy marginal como para hallar cabida en la teoría literaria. De acuerdo con Arthur Danto, las artes plásticas modernas que siguen los pasos de Duchamp han renunciado a todas las tentaciones del aparecer. Si existen objetos de arte que son fenoménicamente idénticos a un objeto cotidiano cualquiera –reza el argumento–, entonces la fuerza de ese arte no puede residir en las atracciones de lo sensible. Así como para Hegel *la imaginación*, inducida por la obra de arte del lenguaje, posee el rango de cualidad artística determinante, para Danto la *concepción* asociada a la obra de arte adquiere la misma prioridad. Ambas cualidades son emblemáticas de formas de arte que, si bien *presuponen* determinadas apariciones, no *se consuman* en la producción de procesos del aparecer. En contra de esas aseveraciones procuraré mostrar que el aparecer es un elemento constitutivo de todas las formas de percepción y de producción estéticas. En consonancia, todas las diferencias *artísticas* relevantes están asociadas a diferencias estéticas: a diferencias del aparecer. Las obras de arte no son objetos del aparecer con un contenido mental añadido: son primordialmente acontecimientos genuinos del aparecer.

Lo anterior significa que los objetos estéticos pueden mostrarse en un aparecer enteramente distinto. La hierba a la vera del camino, el aspecto de la locomotora o la duración de una sinfonía no se presentan de la misma manera a la percepción estética. Por esta razón, no basta

con exponer un único concepto del aparecer. Habrá que distinguir el *simple* aparecer de un objeto cualquiera de su aparecer *atmosférico*, y éste último de su aparecer *artístico*. Sólo entonces surge la posibilidad de circunscribir adecuadamente el campo de los objetos estéticos.

EL CAMINO A SEGUIR

Así las cosas, el camino a seguir está prácticamente trazado. Comenzaré desplegando la distinción fundamental entre ser-así sensible y aparecer estético. Esta distinción brinda un concepto mínimo del objeto estético y de la percepción estética. Este concepto inicial será matizado paulatinamente y sometido a prueba ante todo con ejemplos tomados del arte. Para concluir, retornaré a la pregunta acerca del sentido de la percepción estética. La consigna que seguiré a lo largo de mi exposición es la siguiente: en camino a un concepto matizado del aparecer partiendo de un concepto mínimo.

El capítulo 1 introduce, mediante un sencillo ejemplo, el rumbo de la investigación subsiguiente. El capítulo 2 emprende una elucidación sistemática, con un marcado acento en la epistemología, del concepto conductor. Sobre la base de la distinción entre ser-así y aparecer, cuyo sentido es tratar de establecer el "ser" de los objetos perceptibles, expongo en los capítulos 3 y 4 dos elementos de la "apariencia" estética: la apariencia relativa a la ilusión y la apariencia imaginativa. El capítulo 5 estudia las distinciones internas antes mencionadas y expresa el sentido del "presente" que experimentamos en la percepción estética. En el capítulo 6, el concepto de la situación de la percepción que hemos desarrollado hasta ese momento es puesto a prueba de cara a diversos géneros artísticos. El capítulo 7 resume el conjunto de las consideraciones a la manera de una breve reflexión acerca del sentido de la práctica estética.

Este camino transcurre a lo largo de muchos fenómenos y conduce a muchos problemas que por sí solos sin duda merecerían una investigación independiente. Alcanzar una comprensión total de esos fe-

nómenos –sea lo que sea que eso signifique– no es sin embargo mi meta. Tan sólo me interesa trazar un arco amplio y con suficiente tensión interna tal que, partiendo del lugar mínimo elegido, nos conduzca al centro del paisaje de la conciencia estética. Aquí no se trata de erigir la prisión de un sistema concluso, sino de construir la plataforma abierta –y capaz de provocar una apertura– de una teoría.

1
Lo que aparece

Percibir algo en su aparecer por su aparecer mismo: éste es el centro de gravedad de la percepción estética –como sea que ella se despliegue– en torno del cual giran todas sus realizaciones. Comienzo pues con esa atención a lo que aparece, para alcanzar paulatinamente una idea diferenciada de la situación de la percepción estética, tal y como habrá de figurar en el capítulo 5. La elucidación de la atención estética elemental, con cuya consideración inicio mi exposición, aún no brinda sin embargo un concepto suficiente de la verdadera amplitud de la percepción estética.

LAS FORMAS DE LA PERCEPCIÓN

Percibir algo en su aparición sensible: de esta manera puede caracterizarse el procedimiento *general* de la percepción sensible. La percepción estética es un modo especial de la percepción. Se diferencia en virtud de un relieve particular de la vista, del oído, del tacto, del gusto y del olfato. Por lo tanto, no debemos efectuar una escisión entre la percepción estética y toda otra percepción, sino que debemos reconocer ante todo su acento particular.

Para este fin es de capital importancia dar con el lugar correcto para demarcar la percepción estética respecto de la percepción no estética. La percepción es una capacidad sumamente extensa. Por lo general,

no incluye necesariamente la conciencia, ni la conciencia conceptual de sus objetos, y sus estados conscientes y articulados conceptualmente surgen, en consonancia, en un contexto de percepciones no conscientes y no fijadas conceptualmente. Pero la percepción humana se caracteriza precisamente por la posibilidad de la experiencia consciente y conceptual. Y únicamente donde hay una percepción proposicional, articulada mediante conceptos, sólo allí donde se encuentra al menos en potencia una conciencia semejante, surge una diferencia marcada entre la percepción estética y otras formas de percibir. Allí estriba, como bien lo señala la tradición que se extiende desde Baumgarten hasta Adorno, el punto de contraste decisivo para nuestro proyecto. Entonces, la pregunta que debemos plantearnos es de qué forma se comporta la percepción estética respecto de la percepción articulada por medio de conceptos.[1]

Mediante una clasificación abreviada pueden distinguirse tres dimensiones de la percepción. Todo ser viviente capaz de percibir posee la facultad de una percepción-*de* algo. Sin embargo, sólo los seres dotados de conocimiento conceptual disponen de la facultad de percibir-*que*, que sólo existe junto con la capacidad de percibir-*como*. El perro que ahuyenta al gato del árbol ve y huele al gato, sin percibir *que* el gato está en el árbol. Para ello requeriría de conceptos que le permitieran clasificar el objeto de sus afanes como gato, y el lugar donde se resguarda como árbol. Tendría que disponer de una percepción de algo *como* algo y al mismo tiempo disponer de la capacidad de establecer *que* ello efectivamente se comporta o no de tal o cual manera. (No sólo tendría que disponer de creencias, sino también de creencias acerca de creencias.) Los seres humanos cuentan con esas capacidades.

1 En contraposición a esta idea, Hans Rudolf Schweizer y Armin Wildermuth sugieren partir "de una realidad anterior a toda intervención de la razón", en *Die Entdeckung der Phänomene*, Basilea, Schwabe, 1981, p. 9. Sin embargo, esto sólo es posible en el marco de la ficción filosófica fundamentalista acerca de un "trato inmediato con la realidad fenoménica" que antecede a todo sondeo conceptual (*ibid.*, p. 37). A diferencia de los autores, busco la condición estética *en medio* de las disposiciones conceptuales humanas.

No obstante, respecto de un objeto cualquiera no están obligados a aferrarse a una apreciación determinada *de* ese objeto. En su percepción pueden renunciar a una disposición teórica o práctica que determine aquello sobre lo cual versa su percepción.

La percepción estética presupone entonces la capacidad de percibir algo *conceptualmente determinado*, pues sólo un ser capaz de percibir algo determinado puede prescindir de esta determinación, o más exactamente: puede prescindir de la *fijación* de determinar. La percepción de algo *como* algo es una condición para poder percibir algo en la plenitud de sus aspectos, en una presencia no sometida sólo a algunas determinaciones. Sólo entonces algo que es o que aparece de tal o cual forma, algo que puede ser determinado como esto o como aquello, es percibido sin fijarlo en una de sus determinaciones posibles. Kant ilustra este cambio de actitud cuando sostiene que el objeto estético gusta "sin concepto". Ello no significa que nos falten conceptos para el objeto, o que no podamos percibir el objeto de una manera determinada: significa que aquí no interesa comprender mediante conceptos. Atendemos a la presencia fenoménica del objeto. Podemos captar un objeto en uno de sus aspectos determinados o podemos dejar que salga al encuentro en su aparecer.

En una ocasión, con motivo de una lectura de poemas de Eichendorff, Adorno se refiere a un yo, "que escucha, en lugar de localizar".[2] Sin embargo, sólo alguien *capaz de* localizar puede escuchar *en lugar de* localizar. De este modo, la percepción estética presupone un espectro de capacidades que emplea de un modo ajeno a la función que asumen aquéllas en otras circunstancias (como cuando se trata, por ejemplo, de hallar en el bosque el camino a casa). Sin embargo, permanecen en uso aun cuando renunciamos a su uso determinante.

2 Theodor Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1958, pp. 105-145, 122 [trad. esp.: *Notas sobre literatura*, en *Obra completa*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003].

LA INDIVIDUALIDAD DE LOS FENÓMENOS

Una pelota roja yace sobre el césped verde. Todas aquellas personas capaces de ver y de hablar, y que además no son daltónicas, pueden ver *que* aquello es así. No sólo pueden ver la pelota, también pueden ver que hay una pelota allí, sobre el césped verde. Pueden ver que la pelota es roja, que es una pelota de cuero, que está cosida a mano, que es la pelota de Oskar, que es la pelota del vecino (pues Oskar es el vecino) y un sinnúmero de cosas más. Pueden clasificar este objeto como pelota y atribuirle diversas cualidades. Estos resultados no son, en primer término, un logro de una visión a la que posteriormente se añada una interpretación mental, sino que corresponden a una visión de carácter proposicional, en la que algo es percibido como algo. Ello acontece desde diversas perspectivas y en virtud de distintos intereses. Este interés puede atender especialmente a la localización de la pelota ("¡Ah! *Allí* está la pelota roja"), dirigirse a su estado ("¡Antes era más roja!"), o a una circunstancia que es reconocible por inferencia, partiendo de la especificación de su estado ("La pelota roja es de Oskar"). De cualquier manera, en estos casos la percepción se realiza constatando algo sólo de pasada o con un fin expreso. Se constata, y quizá se retenga, que la pelota es así, en este y en muchos otros respectos distinguibles en la visión.

Es posible tratar una pelota de muchas maneras sin considerarla estéticamente. La pregunta acerca de la condición sensible o de la constitución interna, por el uso adecuado de la pelota o de cualquier otro objeto perceptible, puede plantearse y resolverse sin recurrir a la percepción estética. En la experiencia estética no se trata en primera instancia de constatar la constitución visible o invisible, de indagar el ser o el empleo óptimo de algo. A menudo esto es del todo irrelevante. En ningún caso se trata necesariamente de ello. No tenemos que indagar la evidencia y la determinación práctica o teórica de algo para descubrirlo con atención estética.

Alguien puede contemplar la pelota sencillamente tal y como yace aquí y ahora, a la sombra de aquel jardín. Quien la contempla de este modo la contempla en la plenitud de sus aspectos sensibles, atendiendo

a su existencia momentánea y simultánea. La redondez de la pelota es tan importante como el rojo en contraste con el verde del césped, al igual que las costuras y los rasguños en su superficie (tal y como son reconocibles desde el lugar en que la contemplamos), el tipo de letra de sus inscripciones, las figuras que la adornan, el tamaño y el desgaste de los polígonos cosidos que conforman su forro, la distribución de la luz sobre la esfera, los diversos reflejos del cuero según la incidencia de la luz, la manera de doblarse las puntas del césped bajo el peso de la pelota según la sequedad o la humedad, la sombra que arroja la pelota sobre el césped bajo la sombra tenue del árbol, y todo cuanto es posible ver en aquel objeto. Todo ello *junto* habita en el foco de la contemplación.

Esa contemplación también está *cargada de aspectos*; en tanto percibimos en la pelota esto o aquello, la percibimos *como* esto o *como* aquello: sin embargo, aquella contemplación no está *atada a aspectos.* Sobrepasa las barreras de una percepción que constata esto o aquello, no sólo porque se refiere a cualidades que no son discernibles, o que muy difícilmente lo son, mediante conceptos –como por ejemplo el matiz cromático de un objeto–, sino en cuanto atiende a una diversidad de caracteres del objeto conceptualmente inagotable. Esa infinitud no sólo obedece al carácter de los *matices* sensibles del fenómeno, inalcanzables mediante conceptos, ni tampoco a la imposibilidad de efectuar una caracterización *completa* de todos sus caracteres discernibles en la sensibilidad. Consiste, por encima de todo, en una inconmensurabilidad conceptual que se desprende, por un lado, de la captación *simultánea* de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición *momentánea*. La percepción estética atiende a la existencia simultánea e instantánea de sus objetos.

No pretende captar las cualidades aisladas de un objeto sino más bien atender al *conjunto de su juego*, que acaece aquí y ahora (bajo esta luz, desde esta perspectiva, o en la alternancia de perspectivas). En esa contemplación interesan los contrastes, las interferencias y las gradaciones que, al darse en la simultaneidad, y con frecuencia tan sólo en la momentaneidad del instante en que acontecen, evaden toda des-

cripción. El reflejo de la luz en la superficie de la pelota, la luminosidad de las puntas del césped –mecido ligeramente por el viento–, contrastarán o armonizarán en mayor o menor medida, se hallarán en una tensión más o menos vistosa. De este modo, el objeto percibido estéticamente se muestra en un estado siempre transitorio. En ese estado, nada es tan sólo lo que es, sino que todo aparece a la luz de las relaciones y de las correspondencias que guarda con las demás cualidades sensibles, relaciones que varían a su vez tras cualquier cambio de las apariciones individuales. El daltónico también tiene mucho que contemplar en la pelota.

La atención a la simultaneidad y a la momentaneidad de la presencia sensible no es en absoluto un asunto exclusivo de la visión. No sólo es posible realizarla frente a objetos en relativo reposo, sino también frente a acontecimientos relativamente fugaces. Un sonido o un ruido es un evento accesible sólo en el instante, y sin embargo también puede percibirse en la simultaneidad de lo que se capta en él. En cuanto atendemos al sonido simultáneo de las diversas notas, al cromatismo, al volumen y al ritmo de sus sonidos, a su relación con los sonidos recién extinguidos y con los que esperamos que emerjan, captamos ese acontecimiento en una plenitud sensible en nada inferior a la plenitud que exhibe un objeto de la visión en reposo. Si en los fenómenos acústicos resulta perceptible el carácter *momentáneo* de lo que está dado sensiblemente, en el caso de los objetos visibles es perceptible la *simultaneidad* de sus cualidades. En la presencia de *ambos* tipos de objetos de la percepción –así como en la presencia de objetos de los otros sentidos– siempre existe una *proporción* entre cambio (y por lo tanto momentaneidad) y duración (y por lo tanto simultaneidad). Así como los sonidos tienen su duración, los objetos también tienen su tiempo. "En el ahora lo transitorio deviene accesible en su tránsito y lo que reposa deviene accesible en su reposo", afirma Heidegger en sus lecciones sobre la temporalidad del mundo.[3] La percepción estética

3 Martin Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt del Main, Klostermann, 1975, p. 352 [trad. esp.: *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, trad. de Juan José García Norro, Madrid, Trotta, 2000].

siempre se dirige a sus objetos en la existencia simultánea de esas proporciones temporales, si bien la coexistencia de caracteres durables y mudables puede ser, conforme al tipo de objeto que consideremos, bastante distinta. Sin embargo, por más acentuada que se halle la momentaneidad de los objetos de la percepción, el aspecto central de la captación estética es la simultaneidad de sus apariciones durables o mudables. Apartándose de determinados aspectos que tienen por objeto determinar, toma en consideración la *individualidad fenoménica* de sus objetos. Deja que algo esté presente en la plenitud de sus apariciones.

Pero no sólo esa plenitud corresponde a una condición temporal especial; el acto de atender a la presencia de esa plenitud también significa una condición temporal especial, pues la atención al juego de las apariciones de un objeto tan sólo acontece cuando nos *demoramos* y salimos a su encuentro en una atención *que constituye un fin en sí misma.*[4] En la realización de esta percepción no nos tomamos tiempo para distinguir percepciones aisladas que sirvan a la acción o al conocimiento; nos tomamos tiempo para atender al conjunto de lo perceptible en la actualización de esa forma de la percepción. Cuando percibimos de ese modo, percibimos algo en –y por– la plenitud de su aparecer.

Como en otros casos, allí pueden convivir actividades instrumentales y actividades que constituyen un fin en sí mismas. Basta pensar en la actuación de un músico inspirado. Su interpretación es una forma notable de experimentar la música por sí misma a la vez que comprende una actividad en gran medida instrumental, cuyo objetivo es alcanzar una ejecución excelente.[5] No obstante, la conexión no siempre es

4 Karl Heinz Bohrer y Michael Theunissen brindan indicaciones importantes acerca de la estructura temporal de la percepción estética. Véanse Karl Heinz Bohrer (ed.), *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1981, y Michael Theunissen, "Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen", en Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991, pp. 285-298.

5 La yuxtaposición de un obrar instrumental y del obrar que constituye un fin en sí mismo resulta aun más compleja en el caso de la producción artística;

tan estrecha como en este caso. La percepción estética puede acompañar otras actividades que no son ellas mismas acciones estéticas, como por ejemplo cuando escuchamos música al tiempo que conducimos en medio de un tránsito denso. Sin embargo, siempre se distingue por una distancia respecto de la prosecución *exclusiva* de un fin, y por un estado siempre alerta a la presencia disfuncional de los fenómenos. Siempre le atañe la *percepción* de sus objetos, aun allí donde la acción toma paralelamente el camino de la *apropiación* cognitiva o instrumental.

SINESTESIA

Supongamos que en la casa en cuyo jardín se encuentra la pelota se ha perpetrado un asesinato. El inspector sospecha que el culpable, herido, ha escapado por el jardín. El experto forense tiene la tarea de investigar la pelota en busca de posibles rastros de sangre. La examinará cuidadosamente y atenderá en lo posible a cualquier detalle. No obstante, si cumple bien con su trabajo, permanecerá ciego para el aparecer de la pelota, pues la examina minuciosamente sólo con el propósito fijo de encontrar posibles rastros de sangre. A pesar de que su mirada atiende a muchas cosas sucesiva y simultáneamente, su manera de observar permanece atenta a constatar. Ocurre lo mismo cuando alguien que busca setas contempla con atención el suelo en el bosque: a pesar de que su mirada se dirige a la diversidad de lo que aparece, está a la espera del instante en que su vista distinga la figura de una seta (comestible). La contemplación estética del mismo suelo también puede distinguir –según el grado de conocimiento– setas de otras plantas, pero no está a la espera de capturar con la mirada esto o aquello. Se entrega a la multiplicidad de formas de aquello que en su duración se torna visible, audible y perceptible de alguna manera.

---

acerca de ello véase mi ensayo "Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)", en M. Seel, *Ethisch-ästhetische Studien,* Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1996, pp. 145-187.

Cuando Baumgarten confiere a la percepción estética el título distinguido de conocimiento "confuso", piensa precisamente en la estructura de una percepción que no está atada a caracteres aislados. Esa estructura no persigue distinciones, sino que atiende a un entramado de aspectos, palpitante incluso cuando corresponde a un objeto estático. Se demora ante un proceso del aparecer. Si bien es absolutamente cierto que para la orientación y la forma de vivir del ser humano sondear y constatar apariciones en determinados respectos comprende indudablemente una dimensión central de la percepción sensible, sin embargo, tal como Baumgarten lo puso de relieve, esa facultad no abarca todas las capacidades de la percepción humana. La percepción también está en la capacidad de atender a las cosas de su entorno sin tener que limitarse a aspectos preconcebidos. En el encuentro estético no estamos obligados a determinar.

Lo anterior no atañe únicamente al acceso práctico y teórico a los objetos, sino que concierne en igual medida al acceso sensible a los fenómenos: ninguna percepción estética está limitada única y exclusivamente a un sentido. Un carácter intrínseco de la constitución imaginativa de la percepción estética, sobre la que se hablará más adelante (en el capítulo 4), consiste en que los demás sentidos pueden participar en la tarea de un sentido, aun cuando no se encuentren activos. Incluso cuando sólo vemos la pelota roja sobre el césped verde, podemos representarnos sensiblemente el tacto de su superficie desgastada. Si atendemos a la redondez de la pelota, podemos imaginar incluso el sonido de la pelota arrojada contra el césped o contra cualquier otra superficie. Si vemos o sabemos que la pelota es de cuero, también puede concurrir a su percepción la imaginación de su olor, aunque a la distancia desde la que lo hacemos apenas podamos oler el césped recién cortado del jardín vecino. Lo mismo es cierto acerca de los sentidos restantes, ya que por principio es posible realizar la percepción estética con *cualquier* sentido, bajo la *guía* de alguno de ellos, o incluso con la participación de muchos o de todos los sentidos *a la vez*. Incluso cuando tan sólo tocamos la pelota, esta sensación puede ir acompañada de imágenes de su superficie desgastada. Gran parte de todo aquello que escuchamos en estado de alerta estética lo

imaginamos también en su aparecer visible; con frecuencia la experiencia del sonido es tan intensa que todo el cuerpo vibra como una membrana en movimiento. La imaginación representa a menudo un papel importante incluso en la degustación estética, cuya finalidad es saborear (y no meramente consumir) las comidas; difícilmente podríamos degustar un durazno sin la imaginación visual o táctil del durazno que estamos degustando.

De este modo, la *sinestesia* estética, latente o activa, invariablemente hace retroceder a la relativa *anestesia* perceptual, a la que los sentidos están sometidos por necesidad en gran parte de las realizaciones de la acción. No obstante, la cooperación de los sentidos, ya sea de manera latente o activa, es una característica decisiva de toda percepción. Un sentido determinado adquiere sus capacidades demarcándose y apoyándose en los otros sentidos. Son fuerzas orquestadas que corresponden a una orientación espacial y temporal del cuerpo, sin cuya cooperación –comenzando por el equilibrio– éste no tendría ninguna estabilidad. Sin embargo, si esa interacción se realiza por lo común de manera desapercibida, en la situación de la percepción estética deviene, en cambio, con frecuencia sugestiva de uno u otro modo: nos *sentimos* en el momento de oír, de ver y de tocar. Esta forma de sentirnos aún no tiene el carácter de una autorreferencialidad *reflexiva*, aunque en efecto esto último acontece reiteradamente en el contexto del arte. Lo que acompaña a ese demorarse ante la particularidad sensible de alguna cosa es un sentirse-a-sí-mismo-estando-presente.[6] La presencia particular del objeto de la percepción está sujeta de este modo a la presencia particular de la realización de esa percepción. No podemos atender al presente de un objeto sin devenir conscientes de nuestro propio presente.

6 Ulrich Pothast esboza una fenomenología de la percepción referida al arte en "Bereitschaft zum Anderssein: Über Spürenswirklichkeit und Kunst", en Konrad Paul Liessman (ed.), *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese*, Viena, Zsolsnay, 1999, pp. 258-282.

RECUERDOS DEL PRESENTE

Debido a ese desdoblamiento, el concepto de *juego* de la percepción estética introducido por Kant resulta en gran medida pertinente. Caracteriza por partes iguales la percepción y lo percibido; indica la procesualidad tanto de los objetos como de la percepción de ellos. Lo que llega a la percepción en la captación estética es un concierto de aspectos presentes a los sentidos. Como correlato de este juego se da una atención que bien puede llamarse un "jugar": una forma de encaminarse con los sentidos a los aspectos y a las interferencias, accesibles simultánea y sucesivamente, que la percepción halla en sus objetos. En el objeto se muestra un juego de apariciones que sólo puede seguirse a través de una percepción lúdica en el sentido expuesto. En ese juego de la percepción se cristaliza un sentido para la individualidad fenoménica de lo que llega a la percepción.

Para ilustrar el sentido de aquel sentido Kant llamó "desinteresada" a esta percepción. Esta caracterización resulta innegable si tan sólo se tienen en mente los intereses prácticos y teóricos (del conocimiento y de la utilización). La percepción estética marca una distancia respecto de estos intereses, o al menos respecto de su prosecución exclusiva. No obstante, esta distancia respecto del interés de constatar y de determinar está asociada a un interés eminente. Por esta razón, toda determinación negativa se queda corta en esta y en todas las regiones de la estética. De la reflexión precedente se colige que este interés atiende a lo particular, a la vez que comprende un interés en *demorarse* ante ello. El motivo relativamente "teórico" de una percepción de algo no concebible únicamente por conceptos, y el motivo relativamente "práctico" de una atención a algo que de otro modo permanece ignorado, se entrelazan aquí en un interés de índole propia. Este interés se dirige a la percepción de una posibilidad, fugaz y al mismo tiempo próxima, de la existencia, a la vez que procura despertar un "sentimiento de la vida" intensificado, tal como afirmara Kant en el parágrafo primero de la *Crítica del juicio*. Esta posibilidad se origina a través del retorno mediante los sentidos a la situación momentánea de quienes perciben –a través de un

recuerdo voluntario o involuntario del presente inmediato de sus vidas–.

A esta altura –antes de emprender una consideración minuciosa en el capítulo 5–, el concepto del presente debe comprenderse tan sólo en un sentido elemental. Ese presente es un continuum de (estados de) cosas y eventos, tal y como se hallan presentes sensiblemente en el entorno de un ser humano. En él es relevante el modo como están dadas las cosas y los eventos. La mera existencia de objetos o el simple transcurso de los acontecimientos no bastan por sí solos para configurar un presente.[7] El presente es un horizonte abierto –y por lo tanto inabarcable, inconcebible e indomeñable– del *encuentro* sensible, actuante y pensante con lo que está dado. Ese encuentro no es estético por sí mismo; la atención estética representa más bien un *modo* de confrontar el mundo. Ese modo se actualiza mediante una experiencia esencialmente sensitiva, en la que interesa esencialmente –esencial, aunque no exclusivamente– ese encuentro sensible, es decir, acontece allí donde tiene lugar un encuentro con lo dado que constituye un fin en sí mismo. Lo que importa allí, por encima de todo, es de qué modo esto y aquello –o todo ello en su conjunto– es perceptible aquí y ahora, y solamente aquí y ahora, en su particularidad fenoménica; lo que importa es el modo como se presenta a los sentidos lo que está dado. En esta atención al juego momentáneo de las apariciones surge una conciencia sensible del presente: una conciencia de *un* aquí y ahora, que al mismo tiempo es conciencia de *mi* aquí y ahora.

La conciencia del presente –tal como Karl Heinz Bohrer lo ha puesto de relieve incansablemente–[8] es un elemento fundamental de toda percepción estética. Lo que les interesa a los sujetos de la percepción estética es captar su propio presente en la percepción del presente de algo distinto. En la presencia sensible del objeto somos conscientes de un instante de nuestro propio presente. Esta conciencia implica al

7 Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, p. 376.

8 Bohrer, *Plötzlichkeit*. Del mismo autor, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1994.

mismo tiempo una renuencia –una distancia respecto de la realización de aquellas prácticas cuyo ejercicio nos absorbe y nos orienta hacia estados de cosas que queremos alcanzar o producir en el futuro–; también implica una distancia respecto de todas aquellas prácticas en las que pretendemos determinar, mediante las ideas, alguna cosa de una vez y para siempre. En la percepción estética dejamos a un lado el afán exclusivo de determinar y obrar efectos. Nos liberamos de esa sujeción. Nos reservamos para el presente. Nos dejamos raptar rumbo al presente. La percepción estética es una forma radical de estancia en el aquí y en el ahora.

TODO, EN CUALQUIER MOMENTO

Todo lo que es una aparición sensible o la tiene puede hacerse presente en el aparecer. Por esta razón la percepción estética es, como subrayé al comienzo, un comportamiento sumamente vasto y próximo a la vez. En cualquier momento, cuando los sentidos no están sometidos y su inteligencia no está absorbida por otra cosa, los seres humanos cuentan con la posibilidad de la percepción estética. Sin embargo, no cualquier objeto de los sentidos deviene automáticamente en un objeto estético. Una breve contraposición sirve para ilustrar dos cosas: la diferencia entre los estados estéticos y no estéticos, y las abundantes posibilidades de extraviarse en los primeros.

Podemos mirar al cielo para ver si va a llover, o para atender al aparecer del cielo. Podemos mirar el charco para evitar mojarnos los pies, o para contemplar en él el reflejo de los edificios. Podemos detenernos delante de la ventana y oír si vienen los invitados, o sumirnos en el ruido de la ciudad. Podemos mirar a una persona para registrar su ánimo, o detenernos en la contemplación de su rostro. Podemos oír cuando se cierra la puerta del auto para comprobar que está cerrada, o disfrutar su sonido "lleno". Podemos atender al contenido de una conferencia, o al tono y el timbre de la voz, los gestos y la mímica del conferencista. Podemos leer un texto como un cúmulo de información,

o como una constelación de signos del lenguaje y de otros signos. Podemos reunirnos en el café para urdir una conspiración, o dejar que su atmósfera nos inunde. Podemos experimentar la visita a la peluquería como un servicio bastante costoso, o disfrutarla como una función alejada de la vida cotidiana. Podemos comprobar la fecha de caducidad de algún producto o palpar su textura. Podemos, de regreso a casa, oler para percibir qué hay de comer, o disfrutar el mismo aroma como preludio de la comida. Podemos usar la *Mona Lisa* como mesa de planchar, como foto para una pesquisa policíaca, o contemplarla como un cuadro artístico. Podemos elaborar un índice de personajes de *La guerra y la paz,* o entregarnos en la imaginación al mundo de la novela. Podemos emplear una bagatela de Webern como señal de bocina, o escucharla como una pieza de música sumamente dramática. Podemos contemplar una bañera de Beuys como un grave problema de limpieza, o como una obra de las artes plásticas. Podemos contar en un concierto los accesos de tos en el público, o seguir las notas de la orquesta. Podemos leer la leyenda de una valla publicitaria, o dejar que su imagen nos inunde. Podemos meramente soportar una visita a la Oficina de Higiene Pública, o adentrarnos en ella como si se tratara de una obra de arte total, con sus muchos corredores y líneas rectas, en los que resuenan pasos y donde se oyen gritos, y que transpira disonantes olores higiénicos.

Todo eso está allí. Podemos responder de forma estética a todo y a cada cosa que está presente de algún modo a los sentidos; o podemos abstenernos de ello. Hay lugares en los cuales es difícil *no* comportarse estéticamente (según nuestras preferencias, puede ser el bosque o el jardín, la feria de automóviles o el museo, la sala de conciertos o el coliseo deportivo), así como hay lugares difíciles de abordar de esta manera (el corredor de una oficina pública, el aparcamiento, durante un examen, en el consultorio del dentista o en el supermercado).[9] Pode-

9 Cuáles son esos lugares es algo que en gran medida varía histórica, cultural e individualmente. Mis ejemplos, tomados al azar, no implican ninguna tesis acerca de qué lugares, qué ocasiones y qué prácticas son adecuados o inadecuados para el comportamiento estético; no son más que ejemplos

mos abordar lo estético apenas con un sentido o con todos ellos –de los pies a la cabeza, o sólo con el oído o con la vista–. A menudo, no es necesario ningún actuar: allí donde algo que aparece nos sumerge *de repente* en su encanto, cuando el tránsito a la conciencia estética nos *sobreviene*.

El acceso a un estado estético de percepción puede realizarse activa o pasivamente: como un cambio de actitud voluntario o como un acontecimiento involuntario. Si bien los momentos estéticos más intensos –en la naturaleza, en el arte o en el deporte– se experimentan las más de las veces como algo que nos "estremece" y nos "arrebata", que nos "conmueve" o nos "absorbe",[10] lo cierto es que en el transcurso de las percepciones estéticas ambos impulsos casi siempre operan con intensidad: la fascinación por y la concentración en lo que aparece. La percepción estética es un juego que jugamos y que se juega con nosotros.

Sin embargo, también es posible desdeñar las alternativas que he planteado aquí en beneficio de la claridad. Podemos comportarnos estética *y* pragmáticamente. Una acción práctica siempre puede realizarse en conjunción con una acción estética, así como es posible realizar esta última junto con aquélla. Esto también es válido para un comportamiento resueltamente teórico. La percepción estética no excluye el saber ni el conocimiento, así como tampoco excluye de modo general la acción social o instrumental. En no pocas ocasiones incluye lo uno o lo otro sin ninguna dificultad. Pero los incluye o los excluye porque está en procura de procesos del aparecer. Quiere captar algo bajo esta luz, con este movimiento, con esta resonancia, con esta aspereza y este frío, en este clima y con este sabor. Ése es su anhelo, in-

---

del lugar y del modo en los que es *posible* captar estéticamente o renunciar a ello. Una consideración histórica de la percepción estética, que no me interesa emprender aquí, hallaría un tema importante en las ocasiones y los lugares (ya sean centrales o periféricos) para los estados estéticos, que son variables precisamente en su carácter histórico y cultural.

10 Acerca de esta semántica de la violencia de la experiencia estética véase la parte V de este libro.

dependiente de cualesquiera ambiciones estéticas –y ajenas a la estética– adicionales que se entretejan con él.

UN CONCEPTO MÍNIMO

En este sentido, el concepto del aparecer que he esbozado hasta ahora y que habré de continuar analizando en el próximo capítulo es un concepto mínimo del encuentro estético. Busca expresar un mínimo denominador común para los muy distintos tipos de objetos estéticos y de su percepción. Es un concepto sólido precisamente en la medida en que está abierto a muchas otras distinciones. Sería un despropósito afirmar que la conciencia estética, según el significado dilucidado hasta ahora a partir del sencillo ejemplo, *no es nada más* que una atención a lo que aparece. En la situación de la percepción estética están presentes e interesan con frecuencia muchas otras cosas. El criterio decisivo para la conformidad con el concepto fundamental elegido aquí no supone que éste encierre todos los rasgos relevantes de la captación estética, pues sería impensable encomendar esta tarea a un solo concepto; lo decisivo es que la dilucidación de ese concepto mínimo se mantenga abierta a la inclusión de otros rasgos esenciales de la situación estética.

Como consecuencia, mi consideración está abierta a reconocer que en la percepción de una pelota puede hacerse presente mucho más que tan sólo el aparecer de ese objeto sensible. Al contemplar la pelota alguien podría especular, inspirado en el poema de Rilke de 1922 que Hans-Georg Gadamer cita como epígrafe de *Verdad y método*, acerca de la esencia de la pelota y del ser humano.[11] En ese caso, el aparecer

11 Mientras atrapes lo que tú mismo has lanzado, todo será
no más que destreza y ganancia fácil;
sólo cuando de pronto te conviertes en atajador de la pelota
que te lanzó una compañera eterna de juego
a tu centro, en un movimiento perfecto,

de la pelota estaría cargado además de una reflexión que trasciende el aparecer particular de lo que aparece, aparecer ante el cual, sin embargo, la reflexión también se demora con atención sensible. Habría que evitar, aun con mayor razón en lo que respecta a las obras de arte, insistir en una concentración exclusiva en el simple aparecer; las obras de arte demandan una percepción interpretativa que hace surgir un aparecer *diferente*. Como consecuencia, la tesis acerca de un "retorno al presente" no implica en modo alguno que la conciencia del pasado y del futuro no represente ningún papel en la captación estética (sin mencionar el hecho de que la referencia al presente no es aislable de las otras dimensiones temporales). Desde luego que la experiencia estética puede atender al pasado y al futuro, ya sea mediante la anticipación, el recuerdo o la simulación, tal como muchas obras de arte se nutren del recuerdo de lo efímero de toda empresa humana (y en ocasiones de grandes promesas de un futuro). Mi tesis sólo sostiene que la imaginación estética que se aleja del presente histórico en el que acontece su realización, y que emprende la búsqueda de un tiempo perdido o de un tiempo que acaso nunca ha existido, también toma sus energías a partir de una concentración en el presente –como puede ocurrir justamente ante el presente de las obras de arte–. Por esta vía, la percepción estética puede abrirse al saber y al conocimiento, a las

---

en uno de aquellos arcos de la gran construcción del puente de Dios:
sólo entonces será el poder atrapar un don,–
no tuyo, sino de un mundo. Y si
la fuerza y el valor para lanzarla de vuelta poseyeras,
no, aun más prodigioso: si olvidaras la fuerza y el valor
y ya la *hubieras* lanzado ... (como el año lanza
a las aves, a las bandadas de aves peregrinas,
catapultadas por un calor viejo a uno más joven
por encima de los mares) tan sólo
en medio de ese arrojo juegas de verdad.
No te haces más fácil la jugada; no te la dificultas más.
De tus manos se desprende
el meteoro y sale proyectado a sus espacios...

(Rainer Maria Rilke, *Werke* II, *Gedichte*, Parte II, ed. de Ernst Zinn, Frankfurt del Main, Insel, 1987, p. 132 [trad. propia, S. P.].)

interpretaciones y a los significados. Pero también puede abstenerse de hacerlo. Como lo pone en evidencia el ejemplo de la percepción de la pelota, con Rilke o sin él, la actitud de demorarse ante lo que aparece está abierta a discurrir en ambas direcciones; es esencial a ella la apertura tanto al movimiento de una contemplación especulativa como a una contemplación que suspende toda reflexión –así como a muchos otros estados intermedios–.

Sin embargo, la apertura teórica frente a la apertura estética tiene sus límites, pues de lo contrario no serviría para esclarecer nada. El inicio a partir del aparecer implica una caracterización que no es neutral. Afirmar que los fenómenos del aparecer comprenden el alfa y el omega del comportamiento estético equivale a afirmar que en la atención a lo que aparece hay algo que encontrar y que experimentar que no se encuentra ni se experimenta por ninguna otra vía. Ésta es una tesis normativa que versa sobre el potencial de la percepción estética: trata de su valor y su importancia en la vida individual y en la vida de las culturas. Su exposición no sólo *describe* ese valor, sino que también lo *clarifica* y lo *defiende* frente a otras concepciones del sentido de los procesos estéticos. De otro modo no sería posible elucidar la oportunidad que encierran por principio las posibilidades de la práctica estética. Ésta no es una oportunidad que permanezca abierta únicamente a determinadas personas con determinadas preferencias, o a determinados miembros de una u otra cultura determinada. Es más bien una posibilidad que está abierta para *cualquier* individuo dotado de percepción y capaz de conocimiento. Esta posibilidad general sólo es analizable desde la perspectiva interna de cualquier sujeto capaz de percibir y de conocer. La reflexión sobre lo que *significa* para cualquier sujeto de la percepción estar inmerso en los procesos de la captación estética da cuenta al mismo tiempo de lo que le *aguarda* allí al sujeto estético: expone las posibilidades de la existencia –prometedoras en su conjunto– que se abren a través del comportamiento estético. Esta respuesta se encuentra en medio de una polémica, implícita o explícita, con otras respuestas que ofrecen otras consideraciones y, en consonancia, confieren a la práctica estética, dentro y fuera del arte, otro significado cultural e individual. Brindar una *apología* de la práctica estética a

partir de la comprensión de sus posibilidades más sobresalientes:[12] ésta ha sido siempre la tarea de la filosofía de la estética. Como consecuencia directa, aunque apenas en segundo plano, ésta ha de formular una *crítica* de aquellas teorías y circunstancias que obstruyen la comprensión y el despliegue de este potencial.

Donde las apologías son posibles y necesarias, las cosas podrían ser de otro modo. En la naturaleza de la cultura humana no están cifrados ni la importancia ni el lugar que se confieren a las prácticas estéticas. No depende de la naturaleza de la conciencia humana establecer en qué medida y en qué sentido es conciencia estética. No depende de la naturaleza de la civilización actual que las grandes novelas o el fútbol americano –o ambos, o ninguno de ellos– configuren una cima de la práctica estética. Como todas las demás disposiciones humanas, la capacidad de captación estética puede emplearse y desplegarse de diversos modos. Pero no puede ser una simple coincidencia que prácticamente todas las culturas humanas hagan uso de esta disposición. Y prácticamente todas parecen hacer de ella un uso que no se agota en la celebración de fuerzas superiores, en una compensación de carencias antropológicas, en la producción de paz social, en una acumulación de capital simbólico o en una distracción de preocupaciones personales. Todas parecen tener un sentido para el drama de su presente.

12 He procurado mostrar que esto mismo también es válido para un autor que desprecia con alarde todo lo normativo en mi reseña de *El arte de la sociedad*, de Niklas Luhmann, *European Journal of Philosophy*, N° 4, 1996, pp. 390-393.

2
Ser-así y aparecer

El objeto estético, próximo en cualquier instante, es un objeto de la percepción al cual atendemos en su plenitud fenoménica. A continuación seguiré desplegando este concepto germinal de la percepción estética. Ante todo, se trata de indagar el estatus del aparecer respecto de otras formas sensibles y empíricas de estar dadas las cosas. En este contexto, es de gran importancia evitar una falsa dicotomía entre ser y aparecer, pues preguntamos precisamente por el modo de *ser* que le corresponde al aparecer. Este último debe entenderse entonces como una dimensión de la realidad de los objetos de la percepción. La constitución fenoménica de un objeto puede conocerse en su *ser-así*, o puede experimentarse atendiendo a la presencia de su *aparecer*. El *ser* de los objetos de la percepción se caracteriza, pues, por ambos rasgos: podemos concebirlos, bien sea como algo determinado, o bien como algo particular.

UNA DEFINICIÓN

El aparecer estético de un objeto es un *juego de las apariciones del objeto*. Pese a lo concisa que resulta esta definición, encierra sin embargo sus dificultades. Por ello brindaré a continuación un comentario, también conciso, acerca de esta tesis. Sus tres componentes han de figurar en primer plano: el objeto, sus apariciones y su juego.

OBJETOS DE LA PERCEPCIÓN

El concepto de un objeto de la percepción no es escindible del concepto de sus apariciones, pues un objeto es perceptible en tanto puede ser identificado, entre otras cosas, a partir de sus apariciones. En este sentido, entiendo por "apariciones" todo aquello que puede determinarse como atributo de un objeto mediante el empleo correcto de predicados de la percepción. Así, todo lo que es posible constatar en virtud de la experiencia sensible y de la distinción conceptual pertenece a las apariciones de un objeto: la pelota es roja, está húmeda, fría, rasguñada, tiene inscripciones, es pesada, huele a cuero, etc. Este concepto de aparición es claramente más restringido que el concepto de la realidad empírica de los objetos, tal como por ejemplo lo emplea Kant en la *Crítica de la razón pura*,* pues la constitución empírica de la pelota también abarca la composición química de sus materiales, la constelación atómica y subatómica de sus elementos, los cuales precisamente no son perceptibles por los sentidos. Por el contrario, en mi terminología figuran entre las apariciones de un objeto apenas aquellos caracteres que podemos discernir mediante nuestros sentidos.

No todas las apariciones son igualmente relevantes cuando se trata de identificar un objeto de la percepción. Las apariciones duraderas son casi siempre más importantes que las apariciones fugaces; para la identificación del objeto resulta más importante el hecho de que se trate de un objeto redondo y rojo, que el hecho de que hoy esté húmedo y por lo tanto más pesado que ayer, pues este atributo se perderá tan pronto salga el sol. Desde luego que, por principio, los atributos de la

* Cabe recordar que en la *Crítica de la razón pura* Kant emplea el término "*Erscheinung*", prácticamente como sinónimo de "*Phänomen*", para referirse a la realidad empírica de algo; de allí se desprende la referencia del autor a la obra de Kant. La referencia no resulta evidente para el lector en castellano, pues aquel término se vierte –por ejemplo en la traducción de Pedro Ribas, ya bastante establecida en el mundo hispanohablante (Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, prólogo, traducción y notas de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 1978)– como "fenómeno", en tanto que *Phänomen* es traducido como "Fenómeno". [N. del T.]

percepción relativamente duraderos de un objeto de la percepción también son fugaces: la figura y el color de la pelota también pueden cambiar o perderse, y no obstante sigue siendo la pelota de Oskar –o lo que "queda de ella"–. La situación es fundamentalmente la misma respecto de las pelotas y de los árboles que de aquel trozo de cera a partir del cual Descartes demostrara en la segunda de sus *Meditaciones* la evidente falta de fiabilidad de las apariciones sensibles. Ningún objeto de la percepción es tan sólo lo que aparece ante nuestros sentidos aquí y ahora, o por un período de tiempo prolongado.[1] La pelota no *es* una aparición, en ella *se muestran* apariciones. Es un *objeto* de nuestra discriminación perceptual que no debemos identificar con sus respectivas apariciones.

El concepto de objeto se refiere en igual medida a cosas y a acontecimientos. En consonancia, los acontecimientos perceptibles tampoco deben identificarse con determinadas cualidades que podemos atribuirles con mayor o menor fiabilidad. El timbre del teléfono puede percibirse como alto o como muy bajo, distorsionado o no distorsionado, como fragmento de tal y cual escala musical, como un sonido melódico o mecánico, intermitente o fluido, como un ruido de espanto o como una exclamación de dicha, y de muchas otras maneras. Hay mucho que determinar y describir en los acontecimientos y en las cosas, pero ninguna descripción puede determinarlos de manera concluyente. La sentencia pronunciada por Goethe según la cual "*individuum est ineffabile*" atañe a todas las formas de lo individual.

Si bien el concepto del objeto de la percepción no es escindible del concepto de sus apariciones, aquél no debe concebirse como si consistiera en una *constelación* determinada de apariciones del objeto. Se refiere más bien a entidades que pueden mostrar, en diferentes momentos, constelaciones de apariciones muy distintas. Por eso, la identidad de los objetos de la percepción está ligada esencialmente a su devenir causal, a saber, a la *sucesión* o *duración* de estados propia de su camino

1 Tampoco es sólo aquello que es posible conocer, más allá de la percepción sensible, acerca de su constitución mediante un análisis físico o químico, pues esta composición también puede cambiar.

a través del tiempo y del espacio. En el caso de la pelota de Oskar, podría tratarse del juguete fabricado en el año 1995 por la compañía *Adidas* en Herzogenaurach –con el número de serie 23874–, que luego fue a parar, por los canales de distribución habituales, a una tienda de artículos deportivos en Hamburgo y que, tras haber sido comprada por los padres de Oskar, se vio sometida al trato habitual que reciben los balones de fútbol, cada vez más rudo y enérgico a medida que Oskar avanzaba en edad. Incluso si es hallada, en un día lejano, aplastada y desinflada en el desván, sigue siendo el mismo objeto a pesar de que su aspecto haya cambiado ostensiblemente. Tan sólo podremos identificarlo como *esa misma* pelota si tenemos conocimiento (aproximado, pero suficiente) del *transcurso* de sus posiciones y sus estados. No obstante, en tanto concibamos este objeto particular e individual como una *pelota*, su individuación permanece ligada a una forma de su aspecto visible, ya que el concepto de "pelota" es un predicado relativo a la figura, que por lo tanto se refiere a una aparición *típica* del objeto. En consonancia, apreciaremos la pelota desinflada en el desván como una pelota *deformada*; por lo menos en tanto sigamos clasificándola como una pelota –y no como un pedazo de cuero desgastado–, que como tal no debemos tirar al bote de basura con los demás elementos reciclables.

Nos referimos a los objetos individuales de este tipo mediante el empleo de términos singulares, a saber, recurriendo a expresiones deícticas, a nombres propios o a caracterizaciones. Podemos decir: "esta pelota", "la pelota de Oskar", "Kuller" (así bautizó Oskar a su pelota), "el regalo que más alegró a Oskar cuando cumplió 2 años", o "el juguete fabricado por la compañía *Adidas* en el año 1995 con el número de serie 23874". Si se emplea el predicado clasificatorio –"pelota"– entonces hacemos mención del objeto en cuestión *como* un objeto de la percepción, en tanto que las otras expresiones, si bien se refieren a un objeto de la percepción, no lo caracterizan como tal. Todas estas expresiones singulares hacen referencia a *este objeto concreto entre todos los demás* objetos de la percepción, sin que importe la (siguiente) constitución sensible que pueda tener en cada caso. En cuanto empleamos expresiones como "pelota", "regalo", "juguete", recurrimos a términos generales cuyo uso contiene indicaciones acerca de *la clase*

de objeto en cuestión. Estas determinaciones clasificatorias no son para nada *descripciones* de los respectivos objetos, ni mucho menos corresponden a una descripción *que agote totalmente* su constitución fugaz o duradera. Su función consiste más bien en la individuación de objetos, que de este modo resultan accesibles como objetos *determinables* en muchos otros sentidos. Esta identificación permite seguir el *transcurso* espacial del objeto seleccionado así, ya sea en movimiento o en reposo, y en cuyo devenir da lugar a apariciones muy diversas y aspectos muy cambiantes.

En ese sentido, el logro particular de los *nombres propios* consiste en seleccionar un objeto sin fijarlo a alguno de sus caracteres. El nombre "Oskar" se refiere al chico que fue bautizado con ese nombre, aunque, contra lo que todos creen, resultara que Oskar no es el hijo de Hubert.[2] La expresión "Kuller" empleada como el nombre de una pelota se refiere a la pelota que Oskar bautizó de ese modo, a pesar de que un vecino olvidadizo llame así a todas las pelotas que pasan volando por su jardín. No obstante, y como ya lo señalé, ni este ni cualquier otro nombre podrían emplearse con éxito si no estuvieran a disposición, ante todo, predicados de localización espacio-temporal y de caracterización por clases, por medio de los cuales es posible determinar, en primera instancia, *de qué objeto* se trata. La referencia individual es posible debido a la disponibilidad de determinaciones generales.[3] Los nombres cumplen su función solamente en conjunción con una caracterización

2 Saul A. Kripke, *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1981 [trad. esp.: *El nombrar y la necesidad*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1995]. En lo que atañe a estas consideraciones me apoyo en el comentario introductorio de Ursula Wolf, que se remonta a Frege y a Russell y se extiende hasta Kripke y Putnam, acerca de la discusión sobre el estatus de los términos singulares. Ursula Wolf (ed.), *Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1985, pp. 9-41.

3 "Lo particular es un asunto tan conceptual como lo es lo general" afirma por lo tanto Robert B. Brandom, *Making it explicit: Reasoning, representing and discoursive commitment*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 1994, p. 620 [trad. esp.: *Hacerlo explícito: Razonamiento, representación y compromiso discursivo*, Barcelona, Herder, 2005, p. 868].

descriptiva potencial de los objetos nombrados, pero el uso de aquéllos no depende de la disponibilidad o de la verdad de una caracterización *determinada*. Bien podría ser que todos –incluido Oskar– erráramos. Oskar no recibió la pelota cuando cumplió dos años, sino en su tercer cumpleaños. Sin embargo, el nombre "Kuller" igual se refiere a la pelota que Oskar bautizó (más allá de cuándo lo haya hecho) con el nombre "Kuller", sea cual sea el conocimiento o la opinión acerca del destino de la pelota que posean Oskar y las demás personas.

Las expresiones deícticas y los nombres propios permiten así la referencia *reiterada* a un objeto, *independientemente* de la constitución que tenga de hecho, o que creamos que tenga. Además, el uso de nombres propios permite realizar la referencia en abstracción de las circunstancias. Ambas formas de referirse a algo no tienen por finalidad caracterizar el objeto, sino destacarlo y habilitarlo para la descripción, la apreciación y la estimación. Por el contrario, las caracterizaciones seleccionan para la identificación uno o varios atributos del objeto sin atender a los restantes. Todas estas formas de referencia permiten hacer mención de los objetos en sus estados transitorios e irrepetibles, y en el caso de caracterizaciones y nombres propios es posible hacerlo reiteradamente y en cualquier momento. El uso de términos singulares da lugar a la posibilidad *general* de referirse a algo *individual*. También crea la posibilidad de captar un objeto en la pluralidad y en la variedad, en la simultaneidad y en la momentaneidad de sus apariciones.

APARICIÓN

Sólo ahora resulta comprensible por qué la captación estética sólo es practicable en el contexto de una percepción orquestada mediante nombres y conceptos generales, pues sólo en este marco es posible salir al encuentro de algo en su particularidad. Sólo en este marco es posible destacar, por un lado, algo en tanto que algo individual *determinado*, y concebirlo, por otro lado, de manera que surja ante la percepción no bajo esta o aquella determinación, sino en su *individuali-*

dad. Sólo allí donde se usan conceptos es posible destacar algo en tanto que *esto*, y, si es el caso, percibirlo en su particularidad.

He dado el nombre de *aparición* a la constitución sensible, distinguible conceptualmente, de un objeto de la percepción. Por aparición no sólo entiendo lo que puede distinguirse en él *respectivamente*, desde un punto de vista determinado y respecto de determinados intereses; así, percibimos que la pelota es roja, redonda, húmeda, y que yace sobre el césped verde. Además, me refiero a la aparición de un objeto también en un sentido más general, que no abarca tan sólo aquello que, desde una determinada perspectiva y bajo la guía de este o de aquel otro sentido, *es* distinguido en el objeto por la percepción; en esta otra acepción, mucho más amplia, la aparición comprende todo cuanto *es posible* distinguir en el objeto a través de los sentidos y mediante conceptos en cualquier respecto y con cualquier intención. Entendido de este modo, el concepto de aparición abarca todo lo que *en principio* es posible determinar en un objeto por medio del uso de predicados de la percepción, sin que importe cuáles de sus atributos fenoménicos sean relevantes y accesibles en el *respectivo* contexto del conocimiento. Así pues, la aparición sensible de un objeto contiene todos los atributos que es posible constatar en él mediante la percepción.

Cuando en la exploración de la aparición sensible de los objetos algo se percibe *como* algo determinado, se percibe al mismo tiempo *que* ese algo es así, tal como se percibe en dicho caso. El objeto se percibe *como* una pelota roja, de tal suerte *que* es una pelota roja, y no como si tan sólo pareciera ser así en el crepúsculo. El ruido se percibe *como* el timbre del teléfono, y al mismo tiempo percibimos *que* el teléfono suena, y no como si el vecino estuviese gastándonos otra vez una de sus bromas acústicas. Allí, tal como habrá de examinarse en detalle en el próximo capítulo, siempre podemos incurrir en error. Quiero reservar el concepto de "aparición", en contraposición al concepto de "apariencia", para los casos en los que consideramos efectivamente la existencia *verdadera* de un atributo fenoménico del objeto. En este sentido, la mera *impresión* de una aparición –el parecer-así-simplemente– no constituye ninguna aparición. Según el significado adoptado aquí, la aparición corresponde exclusivamente a todo aquello

sobre lo cual pueda afirmarse, con una determinación conceptual suficiente para la finalidad del caso, que es así. Este ser-así, constatable en cada caso, es un aspecto de la *constitución* fenoménica de los objetos, la que comprende a su vez una región parcial de su constitución *empírica* general, y abarca por lo tanto el ámbito al que podemos acceder mediante la atribución de cualidades sensibles.

No obstante, la pregunta es si en este caso también tenemos derecho a hablar de una "constitución". En la tradición empirista se emplea la distinción entre cualidades "primarias" y "secundarias", que se remonta a Locke, para rechazar este supuesto. Por consiguiente, habría que relegar la aparición de un objeto –y con mayor razón su aparecer estético– al ámbito de la apariencia. Habría que concebir el supuesto de una aparición sensible, que entra a formar parte de una constitución de los objetos que existe independientemente de nuestra percepción como efecto de una proyección o una ilusión –sin embargo inevitables– de nuestro sentido común. Hay mucho en juego y es de la mayor relevancia saber si puede a su vez ponerse en duda esta duda acerca de la realidad de los atributos del aparecer. En sus consecuencias, la pregunta por la objetividad de las apariciones atañe también a la pregunta por la objetividad del aparecer estético.

En la captación sensible no sólo son accesibles cualidades secundarias. Ni el tamaño ni el peso, ni tampoco la figura de la pelota, son cualidades que estén dadas únicamente a nuestra percepción, como sí ocurre en cambio con la dureza y el color de los objetos (y también con el timbre de los sonidos). Las cualidades "primarias" de los objetos pueden determinarse sin hacer referencia a la impresión que causan en nuestra percepción; las cualidades "secundarias" sólo pueden determinarse haciendo referencia a la manera como se ven, se sienten y se oyen, etc., tal y como se muestran en la percepción. Sin embargo, es posible acceder fenoménicamente a ambos tipos de cualidades, que por consiguiente pueden captarse en la percepción sensible. Pero mientras que el concepto de la cualidad secundaria está ligado al concepto de su presencia perceptual, en el caso de las cualidades primarias no ocurre lo mismo. Es perfectamente posible especificar qué es una esfera sin brindar especificaciones acerca de la percepción de la esfera. Por el

contrario, no es posible decir nada acerca de lo que son los colores y los sonidos sin hablar acerca de nuestras formas de verlos y oírlos.

Por esta razón, John McDowell sugiere concebir la distinción entre cualidades primarias y secundarias como una distinción entre cualidades "esencialmente fenoménicas" y cualidades que "no son esencialmente fenoménicas". De este modo logra eludir la respuesta típica según la cual las cualidades primarias existen "de todas maneras", en tanto que las secundarias tan sólo están dadas "a nuestra percepción". De acuerdo con esta respuesta, sólo cualidades primarias poseen un estatus objetivo, en tanto que las secundarias caen en el reino del elemento subjetivo, de la proyección, e incluso de la ilusión; al tenor de esta respuesta no les correspondería ninguna realidad más allá del ámbito de la experiencia subjetiva individual. Sin embargo, tal como McDowell expone de manera convincente, es posible comprender de otro modo el contraste entre lo objetivo y lo subjetivo. Calificar de objetivo a un objeto posible de la percepción significa entonces "decir que está allí para ser experimentado, a diferencia de ser meramente un producto del estado subjetivo que pretende ser una experiencia de él".[4] De este modo, prosigue el argumento, las cualidades secundarias existen también, en cierto sentido, "de todas maneras", es decir, independientemente de su percepción. Si bien es cierto que no existen independientemente de la *posibilidad* de su percepción a través de seres dotados del correspondiente aparato sensorial, existen independientemente de las *realizaciones* particulares de esta percepción. Si se adopta un significado amplio de objetividad, según el cual "una experiencia corresponde a una realidad objetiva si su objeto existe independientemente de la experiencia misma",[5] entonces las cualidades secundarias

4 John McDowell, "Values and secondary qualities", en *Mind, virtue and reality*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 1998, pp. 131-150, cita en p. 136.

5 John McDowell, "Aesthetic value, objectivity, and the fabric of the world", en *Mind, virtue and reality*, pp. 112-130, cita en p. 129. McDowell añade: "Debemos preguntarnos si la existencia de algo, independiente de cada experiencia particular de ello, no basta acaso para alcanzar el grado suficiente de verdad en relación con la tesis, según la cual el 'conocimiento se refiere a

también figuran como caracteres objetivos de los objetos en los que se muestran. En una palabra, las cualidades visibles, audibles y táctiles de un objeto de la percepción no equivalen a meras impresiones; se trata de atributos perceptibles, que *se captan* en la receptividad sensible.[6]

A fin de cuentas, en lo que respecta a las cualidades perceptuales de un objeto siempre podemos equivocarnos. Desde una perspectiva determinada puede parecer como si la pelota fuera verde, aunque en realidad es roja. Del enunciado "desde aquí la pelota parece roja" no se sigue la verdad del enunciado "la pelota es roja". Si bien la cualidad de ser rojo consiste en mostrar un cierto aspecto para un sujeto, hay que distinguir sin embargo este aspecto de las apariencias circunstanciales para un sujeto *determinado*, en las que esa persona puede equivocarse. Además, podemos diferenciar proposiciones acerca de la percepción de la pelota de proposiciones que versan sobre el aspecto de la pelota. A diferencia de la proposición "la pelota se ve borrosa" (porque no tengo puestas las gafas), que se refiere apenas al carácter de mi *percepción*, la proposición "me parece que la pelota es roja" se refiere, mediante una restricción hipotética, a una cualidad de la pelota que puede o no corresponderle.[7] Puede decirse lo mismo en el caso de los demás sentidos. Sin embargo, la noción de la constitución fenoménica de un objeto depende frecuentemente de una *capacidad*

---

lo que existe ahí de todas maneras'". Como consecuencia de esta reflexión habría que distinguir distintos *tipos de objetividad*, a los que la experiencia tiene acceso de distintas maneras.

6 "Incluso en el caso de la experiencia del color, esta integración [de objetos en una realidad más extensa, así como de conceptos en un repertorio de la exploración del mundo más vasto, M. S.] nos permite comprender una experiencia como la conciencia de 'algo' independiente de la experiencia misma, 'algo' que se sostiene en su puesto gracias a su conexión con el resto de la realidad, más amplia, de manera que podamos darle sentido a la idea de que 'tal cosa' seguiría siendo así incluso aunque no se experimentase que es así." John McDowell, *Mind and world*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 1994, p. 32 [la traducción corresponde a la edición en español: *Mente y mundo*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, p. 76].

7 El ejemplo procede de Hilary Putnam, "Replies", en *The Philosophy of Hilary Putnam*, en *Philosophical Topics*, N° 20, 1992, pp. 347-408, cita en p. 371.

promedio de percibir, y de *condiciones* estándares de la percepción. La pelota es azul, aunque parezca verde bajo esta luz amarilla. La pelota es roja, aunque le parezca gris a un daltónico. El daltónico no puede percibir esa cualidad. Los seres que no pueden distinguir ningún color no pueden reconocer aquellas cualidades reconocibles por todos aquellos que cuentan con la posibilidad de ver los colores. A estas personas la realidad se les muestra de un modo distinto que a los individuos que tienen acceso a las cualidades correspondientes.

Es un rasgo constitutivo del concepto de lo real el mostrarse de uno u otro modo a la percepción y al conocimiento. De acuerdo con la profunda idea de Kant, es inherente al concepto de realidad el ser *conocible* como realidad, indiferentemente de lo limitado que *sea de hecho* el conocimiento que posean los seres capaces de conocer.[8] Incluso la existencia de cualidades "primarias" de los objetos sólo es inteligible a partir de la posibilidad de su ser conocibles. Así como se afirmó que las cualidades secundarias existen "de todas maneras", a saber, en tanto que son accesibles para sujetos de la percepción dotados de la correspondiente capacidad de percibir, del mismo modo puede afirmarse que las cualidades primarias, en su existencia independiente de la forma de nuestra percepción, también deben pensarse en relación con una capacidad de conocimiento que en última instancia *no* es posible pensar independientemente de una receptividad hacia la aparición fenoménica de las cosas y de los eventos. No obstante, ello implica abandonar el dogma cientificista según el cual sólo debe y puede haber *una* descripción de la constitución de lo real, a saber, aquella que no hace justicia al mundo de los fenómenos:

> Quien adopta el dogma cientificista debe aceptar [...] la consecuencia según la cual cada uno de nosotros sufre una ilusión persistente e ineludible, y además es una suerte que así sea, pues de lo contra-

8 Una exposición más detallada de estas ideas puede encontrarse en Martin Seel, "Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie", en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, N° 46, 1998, pp. 351-365.

rio no podríamos emprender el proyecto científico propiamente dicho. Sin la ilusión de percibir los objetos como portadores de cualidades sensibles, ni siquiera tendríamos, en última instancia, la ilusión de percibirlos en su calidad de ocupantes del espacio; y sin esto, no deberíamos tener concepto alguno del espacio, ni ningún poder para emprender nuestras investigaciones acerca de la naturaleza de lo que hay en él. La ciencia no sólo es el fruto del sentido común; sigue dependiendo de él.[9]

APARECER

La *aparición* de un objeto comprende todo aquello que es posible conocer en él por medio de una percepción que determina. Empleo el término aparición como síntesis de la amplia variedad de atributos distinguibles en la percepción conceptual de un objeto, y por lo tanto como síntesis de su *constitución sensible.*

Sin embargo, esta constitución puede captarse de distintas maneras. Es posible retener sus aspectos de manera cognoscente, o hacerla presente en una percepción que se demora; puede abordarse como un conjunto de hechos, o como un entramado de cualidades; puede captarse parcialmente en *su ser así, de tal y cual manera*, o en las fases del *juego* de sus apariciones. Ambos modos de captarla son modos de salir al encuentro de la aparición, es decir, formas del encuentro con el ser fenoménico de los objetos. Concibo lo que concurre a la percepción en estas diferentes captaciones como una diferencia entre *ser-así*

9 Peter Frederik Strawson, "Perception and its objects", en G. F. MacDonald (ed.), *Perception and identity*, Londres, MacMillan, 1979, pp. 41-60, cita en p. 59. Refiriéndose al realista científico Strawson añade: "Si esto significa, tal como él debe sostener que significa, que nuestro pensamiento está condenado a la incoherencia, entonces sólo podremos concluir que la incoherencia es algo con lo cual podemos vivir perfectamente y sin lo cual no podríamos vivir perfectamente".

y *aparecer*. Esto significa que la aparición de un objeto puede captarse, o bien en su *ser-así*, o bien en su *aparecer*.

La realidad fenoménica de los objetos radica en su aparición. Esta realidad puede percibirse de distintas maneras. El correlato de estas captaciones es, por un lado, el "ser-así", y por el otro el "aparecer" de la realidad fenoménica: ésta es la construcción fundamental de mi reflexión.

Empleo la expresión "ser-así" como abreviatura de los aspectos fenoménicos, fijables en el conocimiento proposicional, del ser así y así de un objeto de la percepción. Reservo en cambio la expresión "aparecer" para la interacción de las apariciones perceptibles y presentes de un objeto en cada caso. Esta interacción debe concebirse como un "juego" de cualidades sensibles, captables desde una perspectiva determinada y en un momento determinado. El vocablo "juego" resalta la simultaneidad y la momentaneidad en que están dados los atributos sensibles, cuyo conjunto y cuya correspondencia se sustraen a la percepción que busca retenerlos en conceptos. Este juego se da como acceso a un sinnúmero de aspectos sensibles y distinguibles en un objeto; puede seguirse en la percepción, mas no aferrarse en el conocimiento.

En cada objeto de la percepción coexisten a cada momento un sinnúmero de cualidades fenoménicas, algunas de ellas sólo por un tiempo breve, otras por un tiempo más largo. Por lo tanto, la aparición integral de un objeto duradero puede entenderse como la sucesión de constelaciones de sus apariciones particulares. Para delimitar claramente los modos de percepción estético y teórico, es necesario distinguir dos formas de simultaneidad de lo que está dado a los sentidos: la simultaneidad fáctica y la simultaneidad fenoménica de las cualidades fenoménicas de un objeto. Es un rasgo distintivo de la aparición integral de un objeto *tener* simultáneamente un sinnúmero de cualidades de la percepción, conocibles desde todas las perspectivas posibles imaginables. Ciertos atributos, así como sus relaciones, pueden retenerse mediante enunciados que versan sobre su ser-así. En cambio, el que un objeto *muestre*, desde una perspectiva determinada (o desde una sucesión de perspectivas semejantes), y por lo tanto limitada, muchas cualidades de la percepción simultáneamente: esto marca su respectivo aparecer. El concepto

del aparecer no incluye, pues, de ningún modo todas las apariciones fenoménicas que le *corresponden* fácticamente a un objeto dado en un momento dado. Se trata más bien de un *aparecer* simultáneo y momentáneo de esas cualidades. Aquí no interesa la simultaneidad fáctica, sino la simultaneidad fenoménica de los aspectos de un objeto perceptibles por los sentidos: se trata de cómo están dados aquí y ahora.

La investigación criminológica de la pelota brindaría sin duda una larga lista de atributos que le corresponden simultáneamente, doce horas después del crimen (sin que sean sin embargo perceptibles al mismo tiempo). Una percepción estética que se realizara en ese mismo instante captaría en la pelota un sinnúmero de aspectos perceptibles simultáneamente. Sin embargo –para ilustrar mi argumento–, si resultara que la lista de atributos elaborada por el investigador forense registra justamente los mismos atributos que también están presentes en el juego de una percepción que se demora, las percepciones involucradas serían, no obstante, en gran medida distintas. En tanto la una registra la *existencia* de lo que está disponible en el objeto, la otra persigue el *juego* de las apariciones que se presentan en el objeto a un mismo tiempo. Esto equivale a una diferencia en el *contenido* de las respectivas percepciones. Mientras que el primer observador ve esto y aquello, registrándolo como esto y aquello, quien la contempla estéticamente, y que asimismo ve esto y aquello, ve además cómo esto y aquello interactúan en el instante de la percepción.

Tan pronto como atendemos, desde una perspectiva (estática o cambiante) determinada de la percepción, a la simultaneidad de lo que está dado a los sentidos *como* a una simultaneidad de lo dado, tiene lugar un encuentro singular con el objeto, en el cual éste sale a su vez a nuestro encuentro de un modo singular. Allí adviene una plenitud de contrastes sensibles, de interferencias y de transiciones, de los que ya se habló (pp. 49 y ss.), adviene una interacción de aspectos perceptibles sensorialmente que se sustrae a la determinación cognoscente. El aparecer es un proceso de apariciones que no puede concurrir a la percepción en tanto se subsuma al objeto en un enfoque instrumental, o subordinado al conocer. Viene a la percepción tan sólo cuando salimos al encuentro de la presencia sensible de un objeto por

el mismo encuentro de esa presencia sensible, cuando nos interesa percibirlo en la plenitud momentánea de sus apariciones. El aparecer surge, resulta tangible y perceptible, en cuanto dejamos que el objeto de la percepción se despliegue, sin pretender aferrar en él aspectos de su función o de su constitución.

Los objetos de la percepción son captables, bien sea en su ser-así o en su aparecer. El objeto percibido en su aparecer no tiene, sin embargo, ni más ni menos apariciones (visuales, táctiles, acústicas, olfativas y gustativas) de las que tiene de por sí. La pelota que se capta estéticamente es el *mismo* objeto que se investigó criminológicamente y es el mismo objeto que pateamos en dirección al arco. Tiene la misma constitución sensible. La proximidad de los conceptos de "aparición" y de "aparecer" preserva precisamente esta correspondencia. La atención al aparecer de un objeto de los sentidos no añade nada que no esté de por sí en el objeto: ni una sola cualidad *aislada* que no podamos distinguir independientemente de aquel modo especial de captación. Pero en ella los objetos muestran algo que es accesible sólo en virtud de este tipo de atención. Demorándonos en la actitud estética *dejamos que algo esté en su plenitud.*[10]

EL ORDEN LÓGICO Y EL ORDEN DE LOS FENÓMENOS

La constitución sensible de los fenómenos es, tal como afirmé antes, parte de su constitución empírica. Está determinada por lo que es *posible* distinguir en el objeto como conjunto e interrelación de sus apariciones, a diferencia de aquello que puede determinarse *respectivamente* como ser-así de un objeto. Ello significa, por lo tanto, que en

10 Si se sigue la reflexión de John Haugeland inspirada en Heidegger, el determinar los objetos conceptualmente podría entenderse también como un dejar que estén –un "letting be"– de la objetividad de los objetos en cuestión. John Haugeland, "Truth and rule-following", en *Having thought*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 1998, pp. 305-361 y 325-327.

mi reflexión el concepto de objeto de la percepción es pensado a partir de su determinabilidad "teórica". Es el compendio de todo aquello que puede *discriminarse* en el objeto mediante la visión, el tacto, el olfato y el gusto. Si tiene lugar una determinación de su constitución sensible subordinada al conocer, entonces se le atribuye al objeto un determinado ser-así. Sin embargo, esta captación del objeto acorde a su ser-así siempre atañe únicamente a *aspectos* de su aparición, y nunca puede brindar una definición acabada de su perceptibilidad sensible. No obstante, es la caracterizabilidad fenoménica lo que constituye un objeto como objeto de la percepción.

El concepto del aparecer estético se fundamenta sobre el concepto de la(s) aparición(es) de un objeto. Sin embargo, la subordinación lógica del concepto del aparecer a la noción de la constitución sensible –a la aparición– de un objeto no debe conducirnos a conclusiones erróneas. La prioridad *conceptual* de la constitución teórica de los objetos frente a su constitución estética no implica en modo alguno una desigualdad *fenoménica*, de ninguna manera supone un rango secundario de la existencia perceptual de estos objetos. No es válido suponer que un objeto deba fijarse en primer lugar mediante el conocimiento, para que luego sea posible conocerlo de modo estético. Al fin y al cabo, la diferencia fundamental que señalo con las expresiones de "ser-así" y de "aparecer" no pretende trazar una división entre percepciones conceptuales y no conceptuales. Todas estas percepciones siempre están orquestadas conceptualmente. La diferencia fundamental atañe más bien a la *fijación* respecto del conocimiento conceptual, que puede mantenerse o suspenderse. La percepción teórica, en un sentido bastante amplio, insiste por lo general en esta fijación, en tanto que la percepción estética se libera de ella.

En principio, ambas formas de captación perceptual –la percepción que persigue determinados hechos y aquella que se entrega al presente de sus objetos– están abiertas a cualquier objeto de la percepción. Ambas captan el objeto en su realidad fenoménica, pero lo hacen de distinto modo. Por esta razón, y para repetirlo una vez más, no debemos pensar el aparecer en oposición al *ser* de los objetos, sino simplemente en oposición a los aspectos de ese mismo ser que se fijan proposicional-

mente, a saber, en oposición a su *ser-así*, tal y como se determina mediante consideraciones parciales, sólo subordinadas al conocer. En los objetos de la percepción consideramos entes cuyo ser se caracteriza, entre otras cosas, por captarse, ya sea sólo en algunas o en muchas de sus apariciones aisladas, o bien en su aparecer sensible.

Si atribuirle una objetividad específica a la aparición de un objeto resulta adecuado, entonces también es válido atribuírsela a su aparecer. Las apariciones son algo que puede percibirse en el objeto: cualidades que le corresponden al objeto independientemente de las realizaciones particulares de la percepción, aunque en principio sólo pueden estar dadas desde la perspectiva de una percepción determinada. Asimismo, el aparecer sólo puede manifestarse mediante una determinada forma de la percepción de los objetos. Aquí se repite la relación fundamental entre la percepción sensible y el objeto que se percibe en la sensibilidad. El modo singular de percepción en el que aquí se halla engastado el objeto allana el camino para estados singulares que pueden percibirse en el objeto. Al igual que la captación que constata el ser-así de algo, los estados del aparecer existen independientemente de la *realización* particular de una percepción determinada. Sin embargo, no existen independientemente de la *posibilidad* de esa atención. A cada instante durante el cual la pelota yace sobre el césped es perceptible un juego de apariciones, aunque nadie esté allí para detenerse en su contemplación. Si es lícito suponer, junto con McDowell, que es razonable hablar de la experiencia de una realidad objetiva siempre que el objeto de esa experiencia exista independientemente de la realización de esa experiencia, entonces la experiencia del aparecer también es una experiencia objetiva. Es un modo singular de participar de la realidad de sus objetos.

LÍMITES DEL CONOCIMIENTO

Podemos identificar la realidad de los objetos de la percepción con su constitución conceptual y práctica *constatable*, mas no con su constitución conceptual, y de cualquier otra clase, *constatada*. Que el concepto

de la constitución sensible de objetos y de eventos esté ligado en su lógica al concepto de su *cognoscibilidad* proposicional no significa que esta constitución pueda identificarse con el *conocimiento* de ella, disponible en cada caso. De lo contrario, no sería posible entender en absoluto los diversos accesos y la diversa comprensión histórica de la realidad fenoménica (y de la realidad restante) que, respecto de su conocimiento, abarca progresos y retrocesos posibles.[11] Los objetos de la percepción son abordables de diversas maneras mediante términos singulares, y también son definibles de diversas maneras mediante términos generales, pero no están determinados de modo concluyente por ningún cúmulo imaginable de caracterizaciones semejantes. No son solamente aquello que podemos captar en cada caso. También son la manera como pueden aparecérsenos en cada caso. Su realidad experimentable desborda todo lo que podemos aferrar en ellos mediante el conocimiento.

En la captación estética apreciamos la constelación de apariciones de aquello que percibimos en el proceso de su aparecer simultáneo. Se inicia así un juego de apariciones. *Un* juego semejante. *El* juego de la presencia sensible de un objeto no existe, como tampoco existe *el* conocimiento total del entramado de sus apariciones. Ni en un caso ni en el otro es posible hablar de una aprehensión acabada. El conocimiento conceptual puede retener muchos aspectos de la constitución (momentánea o duradera) sensible de un objeto, pero es del todo ininteligible lo que significaría tomar nota de *todos* esos aspectos con determinación proposicional. Siempre sería posible emprender una descripción más detallada de un simple objeto como la pelota –al final sólo se alcanzaría una descripción que podría efectuarse con un grado de detalle *aun mayor* (en la que podrían intervenir, por ejemplo, el empleo de lentes, de medios de contraste, y un sinnúmero de filigranas técnicas)–. Siempre sería pensable insertar, en medio de cualquier par de proposiciones sucesivas que formaran parte de la descripción minuciosa de la pelota, otra proposición descriptiva –y con esa sucesión

11 Acerca de las premisas de la reflexión que sigue véase Seel, "Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie", en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, N° 46, 1998, pp. 351-365.

infinita habríamos descrito tan sólo el *aspecto visible* de cada uno de los treinta y dos polígonos de la pelota, mas no la manera como se sienten al tacto, ni cómo huelen y suenan, y todo ello en distintos entornos, en distintas condiciones ambientales, etc.–. Una vida humana no alcanzaría para describir la sola aparición de esta pelota. Por más que logremos conocer, con precisión más que suficiente, todos aquellos rasgos de la pelota que pueden ser de interés en distintos contextos –como por ejemplo su color, tamaño, peso, presión y a su dueño–, a través de medios descriptivos no podremos conocer *la pelota*, ni ningún otro objeto de los sentidos.[12]

Desde luego que esta falta de cognoscibilidad no es, en ningún sentido relevante, una verdadera carencia. Sólo se comprende como una carencia desde la perspectiva quimérica de un "saber absoluto", que desconoce los verdaderos logros del conocimiento. Por lo tanto, aquí no hay ninguna falta que sea menester compensar mediante la percepción estética; ella no entra a competir con el discernimiento proposicional de los objetos. Si en la primera parte (pp. 14 y n.) se afirmó con referencia a Kant que la percepción estética, desistiendo de resultados cognitivos y prácticos, tiene por objeto "demorarse en el presente sensorial de un objeto", no pretendía sugerir con ello que se trate de un *conocimiento* superior de la constitución momentánea del objeto. No se trata de eso. Se trata de la percepción del *presente* del objeto, tal y como es accesible sólo para un sentir y un captar que no se encierran en una actitud exclusivamente pensante, y que por el contrario se demoran en un seguimiento sensible.

Por supuesto que en la realización de esa percepción reconocemos, y a menudo retenemos, un gran número de cosas, por el simple hecho de que nuestros sentidos están en gran medida organizados. (Si mi mano siente los rasguños en la superficie de la pelota, entonces reco-

12 Si la idea de describir la pelota (sólo en su superficie) en su totalidad ya es vacía, con mayor razón habrá de serlo la idea de una descripción completa del mundo. Acerca de la crítica a esta idea véase Hilary Putnam, *Renewing philosophy*, Cambridge, MA/ Londres, Harvard University Press, 1992, caps. 5. y 6 [trad. esp.: *Cómo renovar la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994].

nozco, sintiéndolo, que la pelota tiene rasguños; quien reconoce en una escucha atenta un acorde de mi bemol mayor, toma nota de que se trata de un acorde de mi bemol mayor.) La orquestación conceptual de todos nuestros sentidos significa que la percepción estética también está abierta a muchos aspectos de la constitución de sus objetos, y por lo tanto también a una actitud pensante y conocedora frente a ellos. Es sólo que esto no nos interesa en primer plano, sino ante todo la libre experiencia de su presencia sensible.

Por principio, el presente del objeto de la percepción, así como el conjunto de sus apariciones, no es abarcable de una sola vez, sino que es captable de modo perspectivo, pues esta atención se lleva a cabo desde una perspectiva corporal, que sólo puede apreciar el objeto desde una posición determinada (tal como ocurre en la acción de todos los sentidos).[13] Es inherente a la experiencia del presente de un objeto el ofrecerse desde diversas perspectivas de diversos modos, y también el mostrar una presencia cambiante según las variaciones de nuestra posición. La experiencia perceptual está inmersa en una variabilidad fundamental: la variabilidad –tanto de su percepción como de sus objetos– es su naturaleza misma. El presente de un objeto sensible captado estéticamente no es un ser-así que haya que registrar, sino un acontecimiento que surge ante la percepción en cuanto suspendemos un trato con el mundo supeditado netamente al conocimiento o al actuar determinante, en cuanto nos liberamos de la insistencia en fijar el objeto en determinados respectos, y en cuanto dejamos de persistir en la actitud de retener. La experiencia de un presente "pleno" del objeto, sin reducir, es una experiencia de este acontecimiento.

En cierto sentido, este aparecer es más rico que todo aquello que puede distinguirse en un objeto mediante la discriminación conceptual. Sin embargo, no debemos entender esta riqueza en un sentido *cuantitativo*, como si en la captación estética fuera posible apreciar

13 Incluso las comidas pueden moverse en la boca –cuando se las saborea– de un lado para otro.

más del objeto. La riqueza de los objetos accesible en la captación estética no debe entenderse como una "hiperconstitución", como si en ella salieran a relucir el ser verdadero o la esencia de las cosas. En lo que respecta a conocimientos, un sutil artista conceptual o un pobre insensato que se pasara la vida describiendo la pelota descubrirían seguramente mucho más que cualquier persona que experimente un instante estético intenso ante la percepción de la pelota. A la inversa, un crítico sentencioso que sostuviera acerca del poema de Rilke citado que éste pronuncia la "esencia de la pelota", tendría sin embargo que admitir que con esto no está dicho todo lo esencial acerca de esa clase de objeto, ni mucho menos acerca de este objeto en particular, presente allí en ese instante. Lo que resulta decisivo es más bien la diferencia *cualitativa* que sale a relucir cuando un objeto de los sentidos se aprecia en el juego momentáneo y, según la posición de la percepción, cambiante de sus apariciones. De este modo –y sólo de este modo– viene el objeto en su individualidad a la conciencia, no como un conjunto de relaciones abarcable de un vistazo, sino como una fuente de apariciones que pueden captarse simultáneamente, pero que no pueden registrarse sucesivamente o a un mismo tiempo, con determinación proposicional.[14]

INDETERMINABILIDAD

Ahora estoy en condiciones de esclarecer las palabras de Paul Valéry, citadas en la primera parte de este libro, acerca de la "indeterminabilidad" constitutiva de las cosas y de los acontecimientos que se aprecian

14 En referencia a Wilhelm von Humboldt y a Nietzsche, Günter Figal caracteriza convincentemente esta percepción como un conflicto entre "limitación y de-limitación" ["Begrenztheit und Entgrenzung"], "Ästhetische Individualität. Erörterungen im Hinblick auf Ernst Jünger", en Gottfried Boehm (ed.), *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart, Klett-Cotta , 1994, pp. 151-171, p. 158.

estéticamente. Pero no comentaré ahora nuevamente a Valéry, sino sólo la idea que figuró como un *leitmotiv* en mi historia introductoria.[15]

Un primer significado de aquella indeterminabilidad responde a la vasta *infradeterminación* de cualquier objeto de la percepción en lo tocante a las determinaciones acertadas que podemos extraer sobre su constitución sensible y de otro tipo. Cualquier determinación mediante la cual captamos el objeto desatiende por fuerza un sinnúmero de aspectos, pues de otro modo no sería una determinación. Ocurre lo mismo aun cuando puedan brindarse numerosas determinaciones acertadas. Toda determinación del ser-así de algo permanece supeditada a los intereses prácticos o teóricos propios de esa determinación, y al modo por el cual el objeto es significativo en cada caso. Y en todo momento pueden surgir nuevos intereses, nuevos sentidos y nuevos procedimientos del conocimiento. Es en este sentido que todo objeto de la percepción permanece indeterminable. Si bien podemos determinar ocasionalmente todo lo que es relevante en él en un caso dado, no podemos determinar todo lo que es posible en él.

En el contexto de la estética resulta aun más importante una segunda acepción de la indeterminabilidad. El objeto estético se percibe en la simultaneidad y en la interacción de sus apariciones, las cuales evaden toda descripción. Aquí podría hablarse, paradójicamente, de una *superdeterminación* del objeto captado, sin ser reducido, en su presencia fenoménica. El juego de las apariciones hace imposible un dominio cognitivo, no sólo por la multitud de aspectos que pueden distinguirse en él, ni por los intereses con los cuales es posible abordarlo, sino por la simultaneidad y el carácter instantáneo de matices y de gradaciones que llegan a nuestra atención. Todo ello junto conforma la *particularidad* de su aparición individual.

En la tradición –basta pensar en Nietzsche o en Baumgarten– siempre se ha puesto de relieve, y con toda razón, que lo particular no es accesible a una actitud conceptual cognoscente. Si se caracteriza un objeto mediante el empleo de conceptos generales, entonces hay que

15 Véanse pp. 24 y ss. y 33.

abstraer del modo como aparece aquí y ahora. El conocimiento tiene que ignorar la respectiva presencia sensible particular y a menudo cambiante de sus objetos. Por supuesto que esto no significa la vulneración o la "violación", no implica la imposición violenta de una identidad, ni tampoco conlleva el sometimiento a una ilusión o a una mera apariencia, tal como lo lamentaran con insistencia algunos filósofos desde tiempos de Schelling y de Schopenhauer hasta Heidegger y Adorno, pues el conocimiento de los hechos empíricos no sería posible de otro modo –y por lo tanto tampoco un trato seguro, fundado en la posibilidad de corregir la experiencia, con las realidades del entorno humano–. El conocimiento proposicional no puede ni debe tomar en consideración lo particular. Esta falta de atención, del todo inofensiva desde un punto de vista ético, es nada menos que una condición necesaria del conocimiento empírico. En todo conocimiento de este tipo tenemos que hacer abstracción de la individualidad de lo conocido.

Al tenor de estas consideraciones, no tiene ningún sentido contraponer la *empirie* de la captación estética, supuestamente "blanda", a un conocimiento conceptual supuestamente "duro", pues el carácter limitado de todo conocimiento que determina se complementa con la percepción estética. El sentido de lo particular es un sentido moldeado conceptualmente, que deja de insistir en fijar conceptualmente. Tiene que estar en capacidad de seleccionar su objeto entre todos los demás para así poder destacarlo y apreciarlo en su individualidad. Con el fin de realizar esta apreciación, la conciencia tiene que ceder, en mayor o en menor medida, en su fijación al conocimiento conceptual, sin no obstante poder abandonarla del todo, pues su arte consiste justamente en dejar que algo *determinado* (y por lo tanto determinable de muchas maneras) aparezca en su *indeterminabilidad* fenoménica.

Sin embargo, este aparecer también puede señalarse mediante la atribución de predicados de la percepción; es decir, mediante constataciones. No sólo podemos indicar fases acerca de la presencia del objeto –¡este rojo!, ¡este aroma!, ¡este ritmo!–, también podemos tratar de caracterizar los tipos de interferencia involucrados en esas fases. Así, hablamos por ejemplo de una superficie "iridiscente", de los "destellos" de una calle iluminada por el sol, del "estruendo" del

mar, así como del sonido "saturado" de una orquesta. Sin embargo, lo que caracterizamos de tal suerte no son cualidades aisladas de cosas o acontecimientos, sino su *juego conjunto*, dentro de y para una percepción que deja de insistir en aislar cualidades en el objeto. Este tipo de constataciones funcionan no tanto como conocimientos *acerca* del objeto, sino más bien como formas de señalar *al* objeto, por lo que también fungen a la manera de caracterizaciones *deícticas*.[16] Traen a la memoria o llaman a la conciencia el modo en que está presente el objeto en la realización de una atención que se demora en su presencia. Se trata de caracterizaciones que en su determinación señalan precisamente la *indeterminabilidad* del objeto captado estéticamente.[17]

Esta superposición de determinabilidad e indeterminabilidad distingue a todo comportamiento consciente de sí mismo, ya sea de índole estética, práctica o teórica.[18] La respectiva *forma* de superposición marca la diferencia. En la contemplación estética, los objetos –al decir de Valéry– se perciben con una atención intensificada hacia lo que hay de indeterminable en ellos. No debemos concebir el aparecer estético elemental como Platón (*Fedro* 250c-d), ni como muchos otros

16 Esto también ocurre cuando la interpretación de una obra de arte indica un conocimiento *mediado* por esa misma obra. Por lo tanto, es totalmente legítimo hablar de "conocimiento estético", siempre y cuando éste no se identifique con conocimientos *acerca de* la obra; volveré sobre este punto en el capítulo 6. Como quiera que se entienda, el concepto de conocimiento estético sólo puede elucidarse en contraposición al concepto del conocimiento proposicional, al que me limito aquí.

17 Sólo cuando se utilizan de este modo, se emplean los predicados correspondientes a la manera de "predicados estéticos". Es por lo tanto erróneo tratar de demarcar los predicados estéticos de los demás predicados independientemente del modo de su empleo, pues en principio *cualquier* predicado de la percepción puede emplearse de tal modo –como cuando calificamos una escultura de "extremadamente grácil", un cuadro de Yves Klein de "extremadamente azul" o una pieza de música rock de "extremadamente fuerte"–.

18 Cf. Seel, "Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie".

después de él, en tanto que surgimiento de una *idea* de lo bello que no es sensible en sí misma –y por lo tanto como comercio con una verdad más sublime que el aparecer–. El concepto fundamental del aparecer no es el aparecer *de algo*, sino el aparecer, *y punto*. En la contemplación de este aparecer no nos adentramos en una esfera preconceptual, ni tiene lugar allí el descubrimiento de un "ser puro", ni tampoco acontece el encuentro con un "caos" que impere tras de todas las formas. Las interpretaciones fundamentalistas de este y de cualquier otro tipo fracasan en vista del simple hecho de que un concepto razonable del aparecer permanece supeditado al concepto de la aparición.[19] No hay aparecer sin apariciones. La indeterminabilidad va de la mano de la determinabilidad. Sólo allí donde la determinabilidad es posible, sólo entonces puede surgir el interés por la indeterminabilidad. Sólo allí donde las apariciones son identificables, está libre el camino para un juego de apariciones.

UNA REALIZACIÓN DIFERENTE DE LA PERCEPCIÓN

La percepción estética y la percepción no estética difieren en sus enfoques. En tanto que la segunda se dirige a los hechos en los respectivos objetos, la primera atiende en cambio a la simultaneidad y a la momentaneidad de los estados fenoménicos presentes en ellos. No cabe asimilar esta divergencia a una diferencia entre captaciones de estados duraderos o de estados fugaces del objeto, pues éstos también pueden fijarse conceptualmente y de modo preciso a la luz de determinados aspectos, como también es posible hacer presentes la momen-

19 Una estética del "aparecer puro", declaradamente fundamentalista en este sentido, es la esbozada por Armin Wildermuth, "Philosophie des Ästhetischen. Das erscheinungsphilosophische Denken Heinrich Barths", en Günther Hauff, Hans Rudolf Schweizer y Armin Wildermuth (eds.), *In Erscheinung treten. Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen*, Basilea, Schwabe, 1990, pp. 205-260.

taneidad y la simultaneidad de objetos duraderos. La diferencia mencionada atañe más bien al respectivo *proceso* de la percepción.

De acuerdo con una propuesta razonable de Christoph Menke, la conciencia estética no debe entenderse como una *clase* de percepción entre otras, sino como una *realización* distinta de la percepción.[20] Percibimos y sentimos a la vez nuestra percepción, y dirigimos la atención a relaciones que de otro modo escapan a la percepción. Así acontece una acentuación distinta de la percepción. A partir de la plenitud de distinciones del lenguaje, desde cuya perspectiva percibimos nuestro entorno cotidiano, somos transportados a una plenitud fenoménica inabarcable en el medio de aquellas distinciones. Se abre entonces la posibilidad de identificar algo en su ser-así, o de dejar que esté en su aparecer. El acceso a las apariciones *contiene* el acceso al aparecer del objeto de la percepción. El acceso conceptual y cognoscente al mundo contiene el acceso a la experiencia estética del mundo.

Contiene el acceso a la experiencia estética como una *posibilidad* siempre accesible. Una realización no contiene, en modo alguno, siempre la otra. Todo conocimiento conceptual no es de ninguna manera al mismo tiempo captación estética, o está acompañado por ella. Ninguna conciencia estética apunta exclusivamente a un conocimiento conceptual, por más que éste la acompañe. El comportamiento estético persigue un *fin* distinto del del comportamiento teórico. No le interesa averiguar la constitución del mundo, quiere exponerse al presente de ella.

20 "Las realizaciones estéticas no son una clase distinta de realizaciones *junto a* las realizaciones no estéticas. Son [...] más bien actos de aprehensión sensible, en cuya realización devenimos conscientes de las fuerzas que operan en ellos [...]. Las fuerzas y su obrar se manifiestan en las realizaciones estéticas sólo porque en ellas las fuerzas obran de un modo distinto. Obran 'libremente', es decir: no obran con una finalidad determinada. Esto se manifiesta exteriormente en forma de su intensidad aumentada: el libre obrar de las fuerzas aparece en las realizaciones estéticas como un obrar de las fuerzas más intenso, como el obrar de fuerzas más intensas." Christoph Menke, "Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik", en Andrea Kern y Ruth Sonderegger (eds.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 2002, pp. 45-46.

Dejar de insistir en una determinación teórica (o práctica) es por lo tanto el paso inicial. Percibir, a pesar de no querer determinar: la conciencia estética vive de esa posibilidad. Allí no atendemos sólo a apariciones aisladas de un objeto, ni tampoco al conjunto ilusorio de sus apariciones, sino a lo que aparece simultánea e instantáneamente desde una perspectiva determinada.

OBJETOS-ACONTECIMIENTO

Es por supuesto una simplificación hablar del "objeto" de la percepción estética. Si queremos obtener una concepción adecuada de la situación de la percepción estética, tendremos que atribuir al concepto de objeto un significado muy formal, pues a la percepción estética no llegan sólo cosas individuales, sino también constelaciones de cosas. Las ocasiones de la percepción estética no abarcan únicamente cosas en reposo, sino al mismo tiempo acontecimientos –y una vez más: constelaciones de acontecimientos–. Basta pensar en la ejecución de una obra para orquesta, o en el olor y el sonido de una gran ciudad. Estos objetos no se hallan *frente a* la percepción, sino que son más bien eventos complejos que la envuelven y la abrazan. En la captación estética no consideramos nunca una realidad estática, ni siquiera en el caso de objetos en reposo: la constelación de apariciones reconocibles en estas cosas surge allí en forma de un juego, de un acontecimiento *en* el objeto. Mediante la receptividad hacia la simultaneidad fenoménica del objeto se manifiesta en él una procesualidad por la cual alcanza la condición de objeto estético.

En este sentido, cabe afirmar que para la percepción estética todo objeto deviene en un acontecimiento complejo, y todo acontecimiento deviene a su vez en un objeto complejo. Aun la pintura iluminada de manera óptima, en la que la momentaneidad de su aparecer –a diferencia de los objetos que se hallan en la naturaleza– no representa un papel esencial debe percibirse en la simultaneidad y en la interferencia de sus elementos para que sea posible percibirla como una pintura

artística, captación ésta que a su vez tan sólo es posible en la contemplación sucesiva de los distintos segmentos de la pintura. En este sentido, todas las artes son artes temporales. Por otra parte, en un "arte temporal" por excelencia como la música, no sólo desempeña un papel excepcional el espacio dentro del cual ésta se despliega, sino también las simultaneidades cambiantes que se expresan en la sucesión de sus sonidos. Esto mismo sucede en el espacio de la naturaleza o de la ciudad, y también cuando nos sumergimos en un fenómeno natural o artificial. El infinitivo sustantivado "aparecer" procura expresar precisamente esto: la percepción estética es atención al *acontecimiento* de sus objetos.

El concepto del objeto de esta percepción es formal por cuanto no sólo abarca cosas o acontecimientos aislados, sino cualquier constelación o secuencia compleja de procesos o estados perceptibles a través de los sentidos. Este concepto formal es lo suficientemente amplio como para dar soporte al proyecto de una reflexión, por ahora mínima, destinada a extraer los pocos rasgos de la condición estética comunes a todas sus ocasiones. La expresión "objeto estético" designa todo aquello que es posible experimentar en la atención estética. Sin embargo, el *análisis* de estos objetos que emprendo aquí siempre versa sobre un tipo de *experiencia* perceptual específica de ellos, y por lo tanto versa también sobre la *situación* de la percepción. Vale la pena traer a la memoria esto una vez más. Sobre la estética podría afirmarse, de modo lacónico, que considera situaciones en las cuales algo, o todo, deviene en un acontecimiento (objetivo) particular de la percepción, en cuanto sucede a la par un acontecimiento (subjetivo) particular de la percepción.

Hasta aquí hemos tomado el objeto estético tan sólo como ocasión de una percepción sensible intensa, alcanzable para cualquier sujeto de la percepción que disponga de la sensibilidad correspondiente. En esta percepción el objeto se muestra en una presencia objetiva significativamente distinta de la objetividad de un conocimiento limitado exclusivamente al ser-así de lo real. Pero desde luego que esto no es, ni con mucho, todo lo que puede acontecer en los objetos estéticos. La apariencia, el salir algo a la luz, la apariencia independiente, así como

la imaginación y la representación, todos estos caracteres definen frecuentemente y en gran medida a los objetos estéticos, y con frecuencia lo hacen precisamente allí donde nos dejamos arrastrar con singular fuerza por los acontecimientos estéticos. Pero nada de lo anterior es necesario para que un objeto alcance la condición de estético. Lo único necesario es venir al juego de sus apariciones.

Hasta este momento me he concentrado apenas en esta condición mínima. Sin embargo, ya es tiempo de abrir esta primera noción de lo estético a la comprensión de la complejidad de las situaciones estéticas.

3
Aparecer y apariencia

La idea desarrollada hasta ahora hace inteligible la razón por la cual a la percepción estética suele atribuírsele un sentido más intenso de lo real. Si bien en la atención al aparecer no somos partícipes de una realidad más sublime, sino tan sólo de una dimensión de ella que de otro modo permanecería velada, lo cierto es que allí algo deviene real, o, más exactamente: algo deviene presente en su realidad, algo que permanece oculto en la apropiación teórica y práctica del mundo. La presente reflexión desemboca entonces, por un camino distinto, en la idea clásica según la cual la experiencia estética puede poner en obra una revelación de aspectos del mundo.

Existe sin embargo una intuición opuesta, igualmente arraigada en la tradición, a la que hasta este momento no hice justicia en mi reflexión. Según esta idea, la fuerza de la experiencia estética consiste en forjar una salida de la facticidad de la realidad –por medio del acceso a una esfera de la apariencia–. Esta idea encaja en los resultados alcanzados hasta aquí, pues la concentración en el aparecer sólo es posible en cuanto renunciamos a asegurar los hechos perceptibles en él. Sin embargo, una estética de la apariencia, ya sea que se inspire en Schiller, en Nietzsche o en Bloch, sostiene una interpretación mucho más drástica –a saber, que la finalidad de la percepción estética reside no en *atender* a lo real, sea cual fuere su índole, sino en *trascenderlo*–.

Esta intuición también encierra una idea importante. No obstante, si queremos pronunciar su verdad, también deberemos corregirla. La contraposición de una "estética del ser" y una "estética de la apariencia" induce a error. Este antagonismo de temas del pensamiento opues-

tos domina la reflexión acerca del arte y de lo bello desde que Platón declarara la pintura y la poesía como los testimonios de una presentación tan sólo aparente de lo real. Desde entonces, en contraste con Platón, se ha practicado una inversión de esta idea, con la pretensión de reconocer en la apariencia precisamente el logro central de la estética.[1] Sin embargo, sólo es posible apreciar la verdad de ambos enfoques mediante la superación de esa oposición. Comenzando con el aparecer, hemos llegado hasta ahora a replantear una de estas posiciones. Sobre la base de ese replanteamiento también es posible hacer justicia a la posición contraria. La tesis conductora en este y en el próximo capítulo sostiene que las formas de la apariencia estética deben concebirse como modos del aparecer estético. La fuerza de la apariencia estética se debe a su alianza con procesos del aparecer. Se fundamenta en el presente de lo que aparece, y se extiende sin embargo más allá del presente y de la realidad.

DOS CONCEPTOS, DOS PASOS

No es posible analizar en un solo paso el concepto de la apariencia estética, pues en realidad se trata de dos conceptos que en la estética suelen abreviarse simplemente con el título de "apariencia". En este sentido, es posible hablar de la apariencia imaginativa y de la apariencia relativa a las ilusiones. Por apariencia estética pueden entenderse o bien *ilusiones* sensibles, a las cuales no les corresponde una realidad fenoménica en la situación en la que son percibidas, o bien *represen-*

1 Acerca de esa historia véase Rüdiger Bubner, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", en *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1989, pp. 9-51. Sin embargo, es necesario resaltar que la contraposición entre una "estética del ser" y una "estética de la apariencia" tan sólo se refiere a *figuras* del pensamiento, cuyo antagonismo se *resuelve* en casi todas las grandes obras sobre la estética, especialmente en Hegel y en Adorno.

taciones sensibles, pertenecientes a mundos reales o ficticios (muy) distantes de la situación de la percepción estética. En el primer caso hay algo presente, fenoménicamente distinto del modo en que es de hecho –basta con pensar en el trueno del teatro o en un paisaje que parece "pintado"–. En el otro caso se atiende a la presencia de un presente distinto del que está presente –tal como ocurre cuando se lee una novela o en el cine–.

Por más estrecha que sea la alianza entre ambos fenómenos –por ejemplo en el teatro–, se trata claramente de formas distintas de trascender la realidad situacional, y por lo tanto pueden acontecer independientemente una de la otra. Con mayor razón es necesario diferenciarlas si hemos de esclarecer su naturaleza. Por ello, habré de distinguirlas terminológicamente de un modo claro. Me referiré a fenómenos de la *apariencia* sólo cuando algo está presente a los sentidos de un modo distinto de como es en realidad. En cambio, siempre que se atiende a la presencia de algo que rebasa los márgenes del presente perceptible hablaré de estados de la *imaginación*. Pero la apariencia y la imaginación no son por sí mismas estados estéticos. Sólo lo son cuando se entrelazan con el aparecer.

Iniciaré este capítulo considerando la apariencia estética para luego transitar hacia la imaginación estética, a la que le corresponde un significado mucho mayor dentro de la conciencia estética. En el capítulo anterior argumenté en favor de una concepción del aparecer en la que éste figura como algo verdaderamente real aquí y ahora; ahora debemos comprender de qué modo la apertura estética hacia una dimensión de lo real puede contener a la vez una apertura hacia dimensiones de lo que sólo en parte es real, o de lo que es totalmente irreal.

LA APARIENCIA ENGAÑOSA O LA APARIENCIA GUÍA

Podemos equivocarnos de diversas maneras respecto de todos los objetos de la percepción. Podemos identificarlos de manera equivocada, caracterizarlos falsamente, o de modo tal que los alteremos. Si esto

LECTURA Y CULTURA SIN EGOÍSMOS
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

ocurre en una situación en la que los respectivos objetos están presentes, entonces no sólo incurrimos en un *error* (por cuenta de recuerdos falsos o de información equivocada), sino que caemos en la *apariencia*. Algo aparece como no es en realidad. Algo que determinamos en nuestra percepción es falso. Puesto que la atención al aparecer de un objeto se halla en una relación especial respecto de la disponibilidad de determinaciones referentes al objeto (éstas se encuentran disponibles, pero a aquélla no le interesa alcanzar determinaciones fijas), entonces surge la pregunta: ¿cómo se comporta el aparecer respecto de este tipo de apariencia?

La pelota que creíamos ver en la distancia no es una pelota sino un casco de bicicleta que yace entre la hierba alta. La hamburguesa en la mesa del jardín que el hambriento Oskar se dispone a morder no es una hamburguesa, sino un juguete plástico para perros diseñado a la manera de Claes Oldenburg. El grito ahogado proviene del jardín y no del sótano, hacia donde corre el detective. El timbre del teléfono proviene del televisor y no del aparato que acabo de levantar. En estos casos las personas involucradas podrían decir: "fuimos engañadas por nuestros sentidos". Las respectivas apariciones se veían o se oían, desde una determinada perspectiva, distintas de como eran; tenían una constitución sensible o una localización espacial distinta de aquella que les fue atribuida. En lo tocante a esas apariciones, los sujetos de la percepción se equivocaron, de un modo u otro. El casco parecía una pelota, el juguete parecía comestible, el grito se oía como si viniera del sótano, el timbre se asemejaba engañosamente al tono del teléfono.

En el conocimiento y en el obrar estos casos son actos fallidos. Se registran como una determinación incorrecta del objeto. Esto puede causar dolor (si pateo el casco), ser mortal (si el asesino se encuentra en el jardín) o resultar gracioso (cuando levanto el teléfono). Como sea, en todos estos casos el descubrimiento del error conlleva una enmienda. La percepción precedente experimenta de inmediato una depreciación y es reemplazada por otra creencia supuestamente correcta. Donde interesa constatar cómo es algo, o donde se trata de llevar algo a efecto según como debe ser, resulta apenas racional orientarse en concordancia con el modo en que las cosas son de hecho. Por

el contrario, en la percepción estética la revelación de una ilusión perceptual no conlleva necesariamente una corrección de la percepción: la apariencia, *engañosa* en otras circunstancias, puede *guiar* en este caso una percepción que es evaluada positivamente.

"Ajá, de modo que se trata de un casco –podría decir alguien que observe la presunta pelota–, pero desde aquí parece una pelota." "Ajá, es una instalación acústica –podría sostener el visitante–, pero pensé que se trataba del rumor de un bosque." Por más decepcionante que resulte en un caso o en otro, en el contexto estético la revelación no produce necesariamente una depreciación de la percepción precedente. Puede considerarse como una expansión de ella. De este modo, la impresión de los sentidos conserva un valor, no a la manera de un supuesto *hecho*, ni tampoco como una impresión *engañosa* (como podría quizás resultar de interés para un psicólogo que se ocupe de la percepción), sino como un aspecto de la presencia del objeto notable por sí mismo –como un aspecto adicional de su *aparecer*–.

Un objeto parece tener tal y cual aparición, aunque en realidad no la tiene. A la apariencia sensible no le corresponde en este caso ningún ser empírico. Sin embargo, para el surgimiento constante de una aparición *estética* hace falta una *afirmación* de esa apariencia. Esta aparición, que sería engañosa bajo otras circunstancias, en la inversión estética surge como un elemento bienvenido al juego del aparecer de los fenómenos. Enriquece el juego de apariciones perceptibles en el objeto. Esto ocurre también allí donde quienes perciben *saben* que las cosas no son así. "Pero se percibe (suena, se siente, huele) *como*...", pueden decirse unos a otros.[2] El casco de la bicicleta se ve como si fuera una pelota, la calle se percibe como la escena de una película policíaca, la formación montañosa como la silueta de los rascacielos (o a la inversa), el ruido del tráfico se oye como un sonido de la naturaleza, el musgo se siente como terciopelo, la boca del metro huele a lilas.

2 Desde luego que esta variedad de una percepción-como debe distinguirse de la percepción de meras semejanzas, que por lo general no tiene nada que ver con la apariencia sensible. La percepción-como estética, que se dirige a una apariencia descubierta como tal, es siempre una percepción *como si*.

Por supuesto que en todos estos casos simples depende por completo de quienes perciben que las formas de la apariencia despierten en ellos un interés propio, así como por lo general también depende de sus reacciones el que la aparición de un objeto cualquiera se convierta en ocasión para atender a la presencia de su aparecer. Pero en cuanto quienes perciben sienten un encanto propio en la contemplación de una apariencia percibida como tal, se entregan entonces a los instantes de una apariencia estética. Realizan un percibir-como, cuya *finalidad* no es constatar-que, y que además no *implica* ninguna constatación semejante.

Quiero definir la apariencia estética conforme a las consideraciones anteriores: percibimos algo dado en una situación *como algo* –con una constitución o una posición determinadas, experimentables por los sentidos– sobre lo cual sabemos (o podemos llegar a saber) que *no es así*, y nos demoramos ante el objeto, el cual, además de otros aspectos, aparece así. La apariencia estética consiste, en otras palabras, en apariciones que pueden percibirse y ser bienvenidas en su *conflicto descubierto* frente al ser-así de los objetos de esas apariciones. Es necesario distinguir la apariencia estética del caso de una apariencia *fáctica,* por la cual algo aparece distinto de como es, y cuya percepción es, si se descubre, una ilusión, y si no se descubre, un error.

Sin embargo, esa apariencia, afirmada por nosotros, sólo puede ser un *elemento* más o menos relevante en un juego de apariciones, pues únicamente en el marco de ese juego acontece la inversión positiva de una percepción que de otro modo debería calificarse de errónea. La apariencia estética sólo enriquece el aparecer estético sumándole aspectos. Si esto no fuera cierto, entonces las *simulaciones* también deberían entenderse por regla general como fenómenos del aparecer estético, ya que en ellas está dado algo irreal que mantiene su valor a pesar del saber acerca de su irrealidad, y que, más aun, obtiene su valor práctico justamente en razón de este saber. Bien sea que se trate de un simulador de vuelo, de la representación tridimensional de un material inexistente o del espacio de una biblioteca virtual, en todos estos casos se presentan a la percepción un número abundante de apariciones de algo, a las cuales no les corresponde ninguna realidad material. No se atraviesa por un espacio, ningún objeto material es movido, los libros

no son palpables en el sentido usual (y tampoco lo serían por más que se lograra generar una ilusión perfecta de su tangibilidad). El dominio perfecto de estas técnicas de simulación se apoya, por regla general, en una apariencia que es descubierta como tal. Sin embargo, por sí sola esta condición no es suficiente para dar lugar a la apariencia *estética*. Ésta se manifiesta sólo como un aspecto dentro de una plenitud de apariciones que captamos por mor de sí mismas. Aunque esto puede ocurrir en presencia de las simulaciones mencionadas, en este caso no es la simulación como tal la que da origen a una apariencia estética, sino más bien una percepción a la que no le interesan tanto sus logros prácticos, como más bien el juego –en parte aparente– de sus apariciones.

Concebida de este modo, la apariencia estética no es una contraparte, sino más bien un *modo* del aparecer. En la percepción de la apariencia estética también estamos atentos al juego simultáneo y momentáneo de los objetos, pero aquí también comienzan a jugar, además de los aspectos considerados hasta ahora, aspectos a los cuales no les corresponde ninguna aparición en el objeto. El que una apariencia estética surja y se perciba como tal *intensifica* el juego estético de las apariciones –sin llegar sin embargo a gobernarlo–.

Lo anterior arroja luz sobre la naturaleza del interés estético, el cual se destaca, en consecuencia, por una *indiferencia* respecto al ser-así. Hasta este momento sólo había señalado que la percepción estética posee una finalidad diferente de la determinación de lo que es. Ahora resulta evidente que a esta orientación también puede añadirse una indiferencia frente al ser-así de sus objetos. Esta indiferencia es gradual. Ninguna percepción sensible, incluida la captación estética, puede regirse exclusivamente por fenómenos de la apariencia: de lo contrario no existiría nada que pudiera percibirse, o bien en su ser-así o bien como una apariencia, no habría nada que pudiera captarse en el juego de sus apariciones reales y de sus apariciones supuestas. El objeto de la percepción sensible nunca es una simple ilusión. En él *hay* algo, *hay* un sonido, *existe* un movimiento, *hay* una escena que aparecen en algunos de sus aspectos de modo distinto a como son en realidad y que, también a causa de ello, despiertan nuestro interés. Los aspectos irreales sólo pueden venir a la aparición en los objetos reales.

JAMES TURRELL: *SLOW DISSOLVE*

Antes de indagar el estatus de esa irrealidad quiero considerar un ejemplo más complejo. Puesto que en la situación estética las ilusiones sensoriales no siempre pueden descubrirse (de inmediato), y puesto que el surgimiento de una apariencia estética no depende, en modo alguno, de la disposición de quienes perciben, es necesario entonces establecer con mayor claridad lo que significa que una apariencia estética, sea un estado acerca del cual *sabemos* o *podemos llegar a saber* que no le corresponde ninguna aparición real. Precisamente en el contexto del arte, la producción de una apariencia puede operar deliberadamente con efectos que no es fácil descubrir a primera vista. La apariencia engañosa y la apariencia guía surgen entonces juntas; la primera se revela como una fase de la segunda.

En el museo Sprengel, en Hanover, el estadounidense James Turrell arregló un salón al que le dio el nombre de *Slow dissolve*. Esta obra forma parte de una serie de instalaciones a las cuales el artista denominó *Sensing spaces*. A través de un corredor oscuro, el visitante accede a un salón de mayor tamaño, iluminado débilmente, en cuya pared frontal se aprecia un recuadro violeta. Todo aquel que se fíe de su vista tiene inicialmente la impresión de estar viendo un *cuadro* monocromático frente a sí. Pero en cuanto uno más se aproxima al recuadro luminoso, tanto mayor se torna la irritación en presencia de la aparición del cuadro. El segmento coloreado muestra una singular espacialidad, que evoca lejanamente los cuadros de color espaciales de Gotthard Graubner. Exhibe al mismo tiempo una misteriosa inmaterialidad, como si el lienzo se hubiera disuelto detrás del color. Lo que ocurre en realidad tan sólo se aprecia cuando uno está ante el cuadro. Algunos sólo pueden creerlo después de pasar la mano a través del "cuadro". No existe tal cuadro. Lo que al comienzo parece un cuadro es un efecto de la luz, producido por obra de unos tubos de neón dispuestos en una cavidad oculta en la pared. Los límites laterales de este espacio dentro del espacio, delante del cual se proyecta el efecto del cuadro, sobrepasan ostensiblemente los contornos de la cavidad semejante a un cuadro. Lo que parece la *superficie* de un cuadro, desde

la perspectiva de una contemplación típica de museo, es en realidad un *espacio* de luz y de color, en el que uno efectivamente podría adentrarse. Se trata de la simulación de un cuadro, de una simulación que sin embargo puede y quiere ser descubierta como tal.

No es éste el lugar adecuado para emprender una interpretación minuciosa de esta obra.[3] Una interpretación semejante debería referirse al modo en que la obra escenifica una reflexión acerca de la naturaleza intrínseca de las imágenes –ya sean pinturas o fotografías– en tanto hace perceptibles, de un modo paradójico, determinadas situaciones paradigmáticas de la experiencia de las imágenes. (Puesto que la aparición central no es una imagen real, alcanza la transparencia y la profundidad literales que con frecuencia suelen atribuírseles metafóricamente a las imágenes reales.) De este modo surge un experimento sutil sobre las condiciones espaciales y psicológicas, acerca de las certidumbres ontológicas y de las necesidades metafísicas en medio de las cuales salimos al encuentro de las imágenes artísticas.

En nuestro contexto, interesa sobre todo la presencia de una apariencia inevitable e ineludible. Por más pronto que sobrevenga la duda, en la experiencia inicial cualquier persona tiene la impresión de estar viendo un cuadro. Pero incluso quien descubre la construcción de la obra sigue viendo una y otra vez el segmento de la pared iluminado *como* un cuadro. Esta apariencia "sobrevive" a su descubrimiento. Ejerce su fascinación a pesar de, y precisamente por, el conocimiento de su carácter aparente. Por más que volvamos a adentrarnos en el espacio de esta instalación veremos inicialmente, antes que nada, una superficie que desde lejos tiene todas las facciones de un lienzo monocromático sin enmarcar. Sin que importe cuán engañados estemos la primera vez, el descubrimiento de esta ilusión no conlleva la desaparición de este cuadro-aparición. La apariencia estética es, tal y como ya lo subrayara Hegel, categorialmente distinta de la ilusión perceptual.

3 Cf. las interpretaciones minuciosas de Alex Müller, *Die ikonische Differenz*, Munich, Fink, 1997, cap. 2, y Eva Schürmann, *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, Munich, Fink, 2000.

LA APARIENCIA ES REAL

Percibo el casco de la bicicleta como si fuera una pelota. Contemplo la superficie coloreada en la instalación de Turrell como si fuera un cuadro. Oigo la percusión de un martillo neumático como un *beat*. Oigo los ladridos desesperados de un perro como si fueran una improvisación de Anthony Braxton en el saxo. El que algo se vea y se oiga de tal manera podría ser tan sólo el resultado de una reacción puramente idiosincrática: *para mí* tal cosa tiene tal aspecto o se oye de tal o cual manera. Esto no es suficiente para poder hablar de una apariencia, y mucho menos de una apariencia estética. A diferencia de las alucinaciones y de lo meramente idiosincrático, la apariencia es una aparición sensorial *experimentable por cualquiera*. No se trata tan sólo de una impresión puramente subjetiva. Con pretensión intersubjetiva puede *afirmarse* que algo aparece, desde esta o desde aquella perspectiva, como algo que no es (tal como lo hago en mi descripción de la obra de Turrell). Es *posible* dirimir una discusión sobre la existencia o la inexistencia de una apariencia –por ejemplo, respecto de la afirmación según la cual la apariencia del cuadro en la obra de Turrell es "inevitable", lo que equivale a decir que la apariencia en realidad está "allí"–. La apariencia estética es una posibilidad abierta de la percepción de los respectivos objetos, que puede conocerse o desconocerse, aprovecharse u omitirse.

Pero, ¿cómo es posible esto? ¿No acabamos de referirnos acaso también a la irrealidad de la apariencia estética? ¿De qué otro modo puede hablarse entonces de "apariencias"? ¿Cómo es posible que una apariencia sea real?

Pensemos en un espejismo. En este caso se trata de un reflejo del aire, por el cual un lugar muy distante parece próximo. Esa proximidad es una apariencia. Sin embargo, las apariciones que simulan esa proximidad no son apariencias; son apariciones reales, que pueden ser percibidas por cualquier persona que se encuentre en el lugar correspondiente. El caso del palo sumergido en el agua es todavía más elemental. Es recto, y sin embargo aparece como si estuviera torcido. La torcedura del palo es una apariencia. Sin embargo, la *impresión* de esta torcedura existe en

realidad –cualquier persona capaz de ver puede observar que un palo parcialmente sumergido en el agua parece torcido–. Por más irreal que sea la aparición en cuestión, *el mostrarse* de esta aparición es algo real, y como tal es accesible para cualquiera.

Aquí nos enfrentamos nuevamente al problema de la objetividad de las apariciones. Las apariciones son, tal como afirmé anteriormente, *estados* de los objetos de la percepción discriminables por los sentidos. En el capítulo precedente sólo se habló de las apariciones en términos de cualidades que verdaderamente les corresponden a los respectivos objetos. En el caso de la apariencia consideramos en cambio cualidades que precisamente no les corresponden a los respectivos objetos, aunque se presentan ante los sentidos como si les correspondiesen. Sin embargo, este mostrarse puede ser real, aunque aquello como lo que se muestran no tiene realidad alguna.

La superficie de color creada por Turrell *realmente* parece como si fuera la superficie de un cuadro que no existe. Esta afirmación atañe al modo como surge este objeto ante nuestra vista desde una distancia determinada. En esta experiencia, el fenómeno aparente alcanza una relativa realidad ligada a la forma de esta experiencia. Pertenece por ende a las apariciones, cuyo juego es perceptible en el objeto. No es accesible tan sólo desde una perspectiva privada, sino para *cualquier* persona que la contemple. A aquel espacio de luz le corresponde el atributo de *dar la impresión de una pintura*, independientemente de la reacción de determinados visitantes. Esta apariencia cumple así con el criterio amplio, que hemos aceptado previamente, de un hecho objetivo. Es accesible para todos –y en ese sentido es real–.

Y sin embargo, al cuadro-apariencia no le corresponde ningún ser-cuadro. A diferencia, por ejemplo, del color del segmento iluminado, su estatus de cuadro (entendido como la existencia de color en un lienzo o en una superficie semejante) es un atributo que en realidad no posee. Más bien, el espacio de luz está dispuesto, con cálculo artístico, de modo que aparezca por un momento como un cuadro a todo aquel que lo contempla. A los espectadores les está dado fenoménicamente de ese modo. Ese *mostrarse* es real, aunque la *aparición* que se muestra y regresa por momentos no tenga realidad.

Por consiguiente, la situación de la percepción estética se enriquece en ocasiones con un gran número de caracteres. Incluso es posible disfrutar sin más razón la contemplación del palo en el agua que parece torcido, pues a la percepción estética no le interesa tanto el ser-así de algo, como más bien la manera de su aparecer. Allí puede pasar a un segundo plano la realidad de las apariciones perceptibles, sin que por eso pase a un segundo plano la realidad del encuentro con ellas. "I don't believe in vampires –dice un escéptico héroe del cine de nuestros días, después de haber atravesado literalmente por (y a) cientos de ellos en compañía de la virgen de rigor–, but I believe in what I see."[4] Este bello lema, pronunciado en una película más bien mediocre, deja entrever una salvedad ontológica fundamental de la percepción estética. En ella no siempre interesa, y nunca interesa exclusivamente, cómo *son* las cosas independientemente de su respectiva presentación fenoménica, y siempre interesa por el contrario cómo *aparecen* en una situación de la percepción dada, en la que además puede surgir una *apariencia* estética.

NO TODO ES APARIENCIA

La apariencia guía es un elemento importante en la percepción estética, pero no es más que eso. Para atender a la presencia de un objeto por mor de su presencia sensible no hace falta que entre en juego una apariencia estética; asimismo, para que puedan surgir las obras de arte de un género particular tampoco hace falta que entre en juego una apariencia estética. El mundo del arte permanece abierto al reino de la apariencia, pero no es en general un reino de la apariencia.

Estas afirmaciones resultan menos radicales si se tiene en cuenta que opero con un concepto de la apariencia estética claramente restringido. Este concepto atañe exclusivamente a una apariencia sensible

4 *From dusk till dawn* [*Del crepúsculo al amanecer*], dirección de Robert Rodríguez, Estados Unidos, 1995.

en la cual los objetos reales son captados de un modo distinto a como son en realidad, y no abarca, en cambio, la apariencia de la imaginación, de la cual habré de ocuparme en el siguiente capítulo. Aunque la consideración sistemática del arte tiene lugar en los capítulos 5 y 6, puede resultar útil aquí mencionar algunas ideas programáticas con el fin de esclarecer provisionalmente los contornos de este concepto.

Una apariencia sensible puede surgir únicamente en los objetos sensibles reales. Lo que señalamos con referencia a los ejemplos simples puede afirmarse acerca de los objetos de arte. La pintura de Barnett Newman *Who's afraid of red, yellow, and blue IV* del año 1969-1970 comentada antes (pp. 31 y ss.) parece poseer a primera vista la construcción simétrica y el equilibrio que niega con gran fuerza artística. Esta apariencia es determinante para la postura total de la obra, pero se fundamenta en una disposición de las tres zonas coloreadas que, en cierto sentido –esto es, sin considerar las superposiciones y las intercalaciones mínimas de las superficies coloreadas y de los distintos efectos espaciales invisibles al comienzo– es literalmente simétrica. De este modo, la obra transforma un aspecto de su ser-así en una apariencia artística. A la inversa, la simulación del cuadro provocada por James Turrell en *Slow dissolve* surge en el contexto de una instalación que, por efecto de la disposición de la luz y del espacio, genera la aparición irreal de un cuadro. Sin embargo, aquella disposición es del todo real. El espacio-dentro-del-espacio, delante del cual surge la ilusión de un cuadro, no es una apariencia, así como tampoco son apariencias los tubos de neón emplazados en distintos lugares para crear aquella ilusión. Además de la facticidad material, la facticidad medial resulta determinante. El espacio configurado por el artista es una *presentación* de su efecto central. Muestra la apariencia de un cuadro; en ello radica su ser artístico.

Las obras de arte no pueden ser totalmente producto de la apariencia, pues son presentaciones que, si bien pueden servirse de operaciones de la apariencia, no son en sí mismas operaciones aparentes.[5] Esto

5 E incluso cuando llega a parecer alguna vez como si no hubiera ninguna presentación –como ocurre por ejemplo en algunos de los *ready-made* de Duchamp, a los que habré de referirme más adelante (pp. 182 y ss.)–, esto no

último –que las obras de arte son presentaciones reales, aun cuando presentan apariciones irreales– podría parecer trivial, pero la consecuencia que se desprende de ello no lo es: la apariencia artística sólo es posible dentro de un juego estético de apariciones reales.

Cuando vemos en el cine "que los vampiros vienen por nosotros", no sucede allí por supuesto un encuentro aparente con seres ficticios, sino una representación de su movimiento en un espacio virtual. Las apariciones en el telón, que captamos como un tumulto de vampiros, son precisamente eso: una turba de vampiros presentada mediante un efecto de luces. Allí no *hay* ningún vampiro, ni tampoco *parece* que hubiera alguno. Vemos una *presentación* de vampiros. Nos referimos a ella cuando decimos que en la película *From dusk till dawn* "se ven vampiros por montones". Estas *figuras* se aprecian allí realmente, aunque de verdad no se aprecia ningún vampiro. Dentro del mundo de imágenes del cine pueden acontecer diversas ilusiones, descubiertas o no, pero ese mundo de imágenes no es ilusorio en sí mismo.[6]

Cuando hacia fines del siglo XIX los espectadores de las legendarias funciones de los hermanos Lumière se llevaban un gran susto, pues parecía que la locomotora fuera a arrollarlos (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), no tenía lugar entonces una apariencia estética, sino

---

ocurre por un exceso dramático de aparición, sino debido a (la apariencia de) una ausencia dramática de escenificación y de apariencia.

6 En la Parte V de este libro aclaro por qué no son convincentes las teorías ilusionistas de la *imagen*. En comparación con las imágenes y con el cine, el ciberespacio se comporta de un modo distinto. Por ejemplo, el espacio de una biblioteca que fuera posible recorrer virtualmente no sería un espacio de la representación, así como tampoco un espacio representado, sino que vendría a ser un espacio corpóreo virtual que *parece* envolver el espacio de sus posibles usuarios (aunque ellos supieran que no es así). Asimismo, los libros que pudieran leerse en dicho espacio no serían representaciones de libros, sino libros virtuales. Pero esta apariencia también estaría arreglada sobre la base de las apariciones generadas electrónicamente. Y en cuanto se llegara a alcanzar una construcción de mundos virtuales resueltamente artística, también se daría la presentación de las estancias particulares de estos espacios, los cuales no se tematizarían en la utilización pragmática que se hiciera de ellos. Véase Martin Seel, "Vor dem Sein ist das Erscheinen", en Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, pp. 104-125.

una apariencia fáctica. Percibidas como "ilusiones manifiestas", estas escenas habrían dado lugar al asombro, mas no al espanto.[7] El cine de acción de nuestros días opera con la ambivalencia del asombro y el espanto, como por ejemplo cuando los dinosaurios de Steven Spielberg en *Lost world* [*El mundo perdido: Parque jurásico II*] (Estados Unidos, 1997) parecen deslizarse, mediante efectos acústicos, "desde atrás" por la espesura. Allí parece por un instante que el acontecer cinematográfico ficticio tuviera lugar en la realidad de la sala de cine –lo que tiene como consecuencia un espanto totalmente real–. Y sin embargo allí no ocurre una apariencia fáctica, sino estética, pues en este caso el acontecimiento que nos sobresalta forma parte de un juego de la percepción claramente estético. Exceptuando a las personas con un ánimo muy susceptible, en el cine nadie procura ponerse a salvo del impacto cinematográfico, sino más bien experimentarlo.

Existen diversos procedimientos cinematográficos para producir una apariencia estética. Es posible filmar el Bronx como si fuera un lugar idílico, o una partida de póker como si fuera una actividad muy agitada. El siguiente ejemplo es mucho más divertido. En el film *Face/off* [*Contracara*], de John Woo (Estados Unidos, 1997), el bueno de la película (representado por John Travolta) se hace trasplantar el rostro del malo de la película (representado por Nicolas Cage) con la intención de resolver un caso de lo contrario irresoluble; todo se complica, pues el malo recibe a cambio el rostro del bueno, y todo rastro de esa transformación desaparece. Acto seguido, y durante la mayor parte de la película, el bueno, ahora interpretado por Nicolas Cage, que lleva el rostro del malo, emprende el desesperado intento (que, como es común, sólo llega a buen término después de muchos avatares) por recuperar su rostro, en una lucha contra el malo, ahora representado por Travolta, que anda con el rostro del bueno. Curiosamente, este truco funciona. Uno imagina que Travolta está en el pellejo de Cage y que Cage está en el pellejo de

7 Algo semejante les ocurre a los niños que ven por primera vez una película tridimensional: primero tienen la impresión de que el avión representado en tres dimensiones se mueve hacia ellos, pero luego de unos minutos *hacen* como si fuera así.

Travolta, como si la operación hubiera tenido lugar realmente *en los actores*. (Aquí se aprecia cuánta imaginación hace falta a veces para desarrollar una apariencia estética o para dejarse envolver por ella.) Acorde con esta trama, el espectador experimenta un alivio cuando Travolta, el bueno de verdad, recupera al final "su" rostro –aunque permanece una inquietud cuando se piensa cuán poco garantiza el rostro la identidad de una persona–. Los trucos ilusionistas de este tipo no son desdeñables, pero lo cierto es que ninguna película, pese a lo que se piense sobre las películas de Hollywood, es reductible a este tipo de efectos.

Lo que he desarrollado en alguna medida en referencia al cine puede extrapolarse de modo análogo al teatro. Frecuentemente, el escenario *también* es un mundo de la apariencia, pero en primera instancia es el lugar de una acción en cuyos márgenes realmente se representan y se muestran acontecimientos más o menos significativos. Cuando Hamlet da muerte a su padrastro puede parecer a los espectadores –según la escenificación– *como si* éste hubiera sido asesinado realmente. Como sea que parezca, Hamlet lo asesina en el marco de la acción. Aquí no hace falta necesariamente la *apariencia* de un asesinato; basta con una indicación escénica. Los acontecimientos del teatro narrativo son en gran medida acontecimientos del sentido. Como tales, estos acontecimientos no son apariencias. Cuando Hamlet pronuncia su monólogo de "ser o no ser", y la actuación resulta medianamente exitosa, no *parece* que Hamlet estuviera conmocionado por estas preguntas, sino que lo *está*. Hamlet, *la figura*, *realmente* cavila y vacila. El actor que representa a Hamlet no debería hacer lo uno ni lo otro. Estaremos de verdad insatisfechos con su actuación si tan sólo *parece* estar conmocionado, pues como persona no tiene que parecernos de ninguna manera, sino que tiene que entregarnos a Hamlet. Hamlet y las demás figuras del teatro clásico son antes que nada creaciones de la imaginación estética y no figuras de la apariencia estética.[8]

8 Por lo demás, cabe recordar que el teatro no siempre se escenifica como un acontecer narrativo del sentido, sino que también puede presentar –tal como por ejemplo ocurre actualmente en el teatro musical de Heiner Goebbels– acciones reales no fingidas en un escenario teatral.

Por lo pronto, cabe resaltar una vez más que la atención a la simultaneidad del aparecer estético no está sujeta en ningún caso –tanto en el cine como en el teatro, en las artes plásticas, en la pintura, en la música, y con mayor razón en la literatura– a los procesos de la apariencia sensible. El aparecer de apariciones irreales es una variedad importante del aparecer estético, pero no es un factor esencial de la situación estética.

4
Aparecer e imaginación

Bien sea que la percepción del aparecer se abra o no a los elementos de la apariencia, siempre se refiere a acontecimientos dados a nuestros sentidos aquí y ahora. Invariablemente se dirige a los objetos tal como se muestran en su presencia. Sin embargo, esto quiere decir que con nuestra investigación acerca de la apariencia referente a la ilusión todavía no hemos abandonado la orientación respecto a la realidad situacional. Si bien es cierto que a la apariencia de un cuadro en la instalación de Turrell no le corresponde ninguna realidad, el hecho de esa apariencia constituye una verdad importante en la situación elaborada por el artista. La apariencia verdaderamente está ahí, y sólo ahí está presente.

Si queremos entender por qué suele decirse que la experiencia estética no sólo constituye una entrada a lo real, sino también un paso más allá de sus confines, entonces deberemos tomar en consideración otra dimensión de lo estético. Ésta tiene su origen en el poder de la representación de ir más allá de la respectiva situación, e incluso más allá de cualquier situación real. Sin embargo, esta capacidad no pertenece exclusivamente a la facultad estética. Los movimientos hacia el pasado y el futuro, hacia circunstancias posibles e imposibles, son bastante frecuentes en el pensamiento y en la planificación. Como tales, las representaciones sensibles involucradas en esos movimientos no son estéticas; las representaciones estéticas constituyen más bien una variedad de las representaciones sensibles. No obstante, y conforme al significado expuesto hasta ahora, las representaciones estéticas no son *percepciones*, pues no se refieren a un presente actual, sino a un presente ausente.

En este capítulo consideraré de qué modo ambas capacidades –la representación estética y la percepción estética– pueden llegar a forjar

una estrecha alianza. En los objetos en los que se da esta alianza encontramos dos cosas: un movimiento más intenso hacia el presente y una salida más intensa de sus márgenes; con frecuencia acontece incluso una captación intensa del presente momentáneo a la par que atendemos a un presente imaginario. Hablaré de *objetos de la imaginación* para referirme a esa alianza, independientemente del modo según el cual tenga lugar. Esos objetos particulares de la percepción son al mismo tiempo objetos particulares de la representación. Hasta ahora, esta posibilidad notable, plasmada especialmente en los objetos de arte, no ha sido tematizada. Así las cosas, sólo un análisis de la *representación* estética habrá de conducirnos a un concepto suficientemente diferenciado de la *percepción* estética y de sus objetos.

REPRESENTACIÓN

No sólo podemos percibir los objetos sensibles: también podemos representárnoslos. La presencia del objeto es inherente a la percepción sensible, pero no es indispensable para la representación sensible. A continuación emplearé el concepto de representación en este sentido, a saber, como punto de contraste respecto del concepto de percepción.[1] Mientras que ella se refiere a estados y a objetos que están en su radio de acción, las representaciones sensibles se refieren, por el contrario, a objetos y a estados que no están al alcance de la percepción –si es que existen de algún modo–. En tanto la conciencia representa, mantiene presente frente a ella objetos y situaciones ausentes con una constitución sensible más o menos clara y compleja.[2]

1 Concebida en un sentido amplio, la palabra "representación" comprende todos aquellos estados mentales en los cuales se nos presenta algo como algo, sean pelotas ausentes o presentes, o una demostración vaga o contundente. Aquí no habré de adoptar sin embargo este sentido amplio.

2 Conforme a esta definición, es inherente a los objetos de la representación "estar ausentes de manera sensible", Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre.*

Así como la percepción estética es una forma de la percepción sensible, la representación estética es asimismo una forma de la representación sensible. Las representaciones estéticas difieren de las representaciones no estéticas precisamente por cuanto las primeras representan objetos sensibles *en su aparecer*.

Antes de aclarar esta afirmación quiero señalar una consecuencia que se desprende de ella y que habrá de ocuparnos. Del mismo modo que la conciencia sensible se extiende más allá de la percepción sensible para abarcar la representación sensible, la conciencia estética se extiende igualmente más allá de la percepción estética, concebida ésta, a tenor del significado dilucidado hasta ahora, como la captación simultánea de apariciones presentes y reales, que adicionalmente pueden ser aparentes. Incluso si nos limitamos a la conciencia que representa en estado de vigilia, si dejamos por lo tanto a un lado la imaginación que obra en los sueños, resulta evidente que los confines de lo estético no se agotan en los estados de la percepción. No obstante, los estados de la percepción han sido hasta ahora el escenario central de la investigación emprendida; y también continuarán siéndolo, pues seguiré argumentando en favor de la concepción según la cual la percepción y sus objetos componen el campo central de la estética, pese a que la representación estética trasciende, con frecuencia y con deleite, estos márgenes. Con el fin de poder formular el argumento, deberemos sin embargo ampliar primero el horizonte de la teoría.

OBJETOS DE LA CONCIENCIA SENSIBLE

A la conciencia sensible no sólo le corresponden, en primer lugar, objetos *presentes*, sino también objetos *pasados* y *futuros*, objetos que fueron y que serán; y además le corresponden, no sólo objetos *reales*,

---

Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbek, Rowohlt, 1971, p. 57 [trad. esp.: *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1964].

sino también objetos *irreales*. A la hora de distinguir la percepción sensible de la representación sensible debemos tener presente este espectro de posibilidades.

Por *objetos reales de los sentidos* entiendo objetos empíricos que estuvieron, están o podrían estar al alcance de nuestra percepción. Estos objetos reales pueden estar presentes en la percepción (como esta pelota en este lugar), pueden haber estado presentes (como mi desayuno de ayer), o pueden devenir presentes (como mi desayuno de mañana). Lo decisivo aquí es la *posibilidad* de una presencia real. Lo anterior significa que los objetos reales pueden ser temporal y espacialmente inalcanzables (como resulta inalcanzable para mí el desayuno de hoy de Travolta, o como para la humanidad actual resulta inalcanzable la primavera apacible en una galaxia distante). No obstante, se trata de objetos reales, pues *en principio* son o fueron accesibles a través de una experiencia perceptual.

Por el contrario, los *objetos irreales de los sentidos* son objetos que (por lo menos en principio) no se encuentran al alcance de nuestra percepción. No pueden –de acuerdo con nuestro conocimiento actual del modo en que se comportan las cosas– estar presentes a la manera de hechos empíricos. Esto significa que los objetos irreales son "objetos" de una especie singular. Sólo están "dados" junto con las representaciones que nos formamos de ellos. Se les escapa la autonomía de los objetos reales. No podemos *encontrarlos*. No les corresponde ningún presente propio.

No obstante, estamos familiarizados con un gran número de objetos irreales –con Rocinante, el jamelgo de *Don Quijote,* con unicornios y vampiros de diverso origen, con las *Ciudades invisibles* de Italo Calvino, con cierto príncipe danés, o con la sonata de Vinteuil en *En busca del tiempo perdido*. Pero en todos estos casos siempre existe una *partitura* (o una serie de partituras semejantes) –literaria o cinematográfica– que nos permite representar o visualizar estos objetos irreales. Esas partituras de nuestra fantasía, que es guiada de ese modo por la literatura o por el cine, son a su vez objetos *reales* cuya finalidad consiste, entre otras cosas, en dar alimento a nuestra fantasía. Por lo tanto, el contacto con seres y con mundos de la fantasía es siempre al mismo tiempo una

experiencia de *obras* literarias o cinematográficas. Los objetos irreales presentados en las obras no están dados únicamente en las correspondientes representaciones subjetivas que nos formamos de ellos. La historia de Rocinante y de su dueño figura en cada edición de la novela de Cervantes. En tanto que es posible discutir profusamente sobre esas partituras ("¿no es Rocinante en realidad una mula?", "¿figura Rocinante en la novela acaso como un símbolo de la insuficiencia del lenguaje?"), es posible debatir acerca de los objetos de mi sola representación únicamente en un sentido muy restringido. A lo sumo podría debatirse sobre mis pálidos *relatos* de mis representaciones; pero las representaciones referidas de este modo se sustraen ellas mismas a una consideración pública. Por lo tanto, si bien las fantasías colectivas sólo existen en la fantasía individual, no pueden prescindir de medios públicos (como la tradición oral, la literatura, el cine, etc.) para actualizarse.

La distinción entre los objetos reales e irreales de la conciencia sensible no corresponde de manera simétrica a la distinción entre percepción y representación, pues es perfectamente posible representar objetos reales de distintas maneras: puedo imaginar desde mi escritorio la instalación de James Turrell, o contemplar por ejemplo una franja coloreada en la pared como si fuera una pintura monocromática de Yves Klein. La diferencia fundamental entre percepción sensible y representación sensible (según el significado adoptado aquí) radica en la naturaleza de la *presencia* de los objetos. La percepción se refiere a objetos *presentes* actualmente, mientras que la representación se refiere en cambio a objetos *ausentes* (en el presente de la situación, o ausentes del todo).

Conforme al sentido expuesto, puede afirmarse que los objetos de la percepción son objetos que están o que podrían estar dados en el ámbito de la percepción sensible. Son objetos fenoménicamente alcanzables. Por el contrario, los objetos de la representación sensible no están presentes en el momento de su captación sensible, sino que son objetos a cuya presencia atendemos en el recuerdo, en la expectación o a través de la fantasía. Son objetos descriptibles fenoménicamente, y sin embargo son inalcanzables –en la actualidad, o totalmente inalcanzables–. La conciencia que representa de estas maneras cuenta con posibilidades

extremadamente vastas y complejas. Mediante la representación podemos referirnos a objetos reales o irreales –a pelotas ausentes, o a criaturas que jamás han existido–. Podemos realizar estas representaciones mediante el recuerdo o en la expectación –pensando en las manzanas esparcidas en el césped que dentro de poco podremos ver nuevamente–. Podemos efectuar esa representación para determinar algo, o sólo para dar rienda suelta a la fantasía –para recordar de qué modo fue algo verdaderamente, o variando en la representación el modo como pudo haber sido en este mundo o en otro mundo semejante–. Podemos dejarnos llevar por todas estas representaciones, o seguirlas y dirigirlas al mismo tiempo. Y podemos permitir que lo representado mediante la sensibilidad esté presente, bien sea en su ser-así, bien en su aparecer.

Cuando traigo a la memoria aquella pelota roja que está hace tiempo en el desván, tengo un objeto de la representación; ocurre lo mismo cuando recorro de nuevo el jardín con la expectativa de encontrar allí mismo la pelota (ya sea que se encuentre o no en ese lugar). Sin embargo, si allí se encuentra un casco rojo de bicicleta en lugar de la pelota, ese casco (que confundo por un instante con la pelota) es un objeto de la percepción; sigue siéndolo incluso si me percato de la ilusión. Si por el contrario imagino que allí se encuentra una pelota, y a la vez creo que en ese mismo lugar hay un casco rojo (que en realidad es una pelota), entonces el objeto de mi conciencia sensible es al mismo tiempo un objeto real *e* irreal –y en ambos casos se trata de una pelota–. Si mientras leo a Rilke imagino una pelota *como ésta* que se encuentra aquí como objeto de un juego cósmico, entonces esta pelota se convierte en un objeto de la representación. Si por el contrario me demoro contemplando *esta* pelota, y pienso al mismo tiempo en el poema de Rilke, entonces la pelota se convierte *a la vez* en un objeto de mi percepción y de mi representación. En este último caso no coexisten una pelota real y una pelota representada, como cuando llevo a cabo la proyección errónea de la figura de una pelota en lugar de un supuesto casco que en realidad es una pelota; la pelota *real* y presente se transforma más bien en un *objeto* de la imaginación estética (inspirado en el poema); la percepción se demora allí ante un objeto dado, y se extiende mucho más allá de todo lo que está dado en la inmediatez.

REPRESENTACIÓN ESTÉTICA

Estas variaciones, aprovechadas con frecuencia por la representación estética hasta el extremo de una promiscuidad ontológica de profundas consecuencias, caracterizan la envergadura de la conciencia sensible.[3] En el espacio de la conciencia estética no siempre nos demoramos (únicamente) ante la duración de objetos *presentes,* y tampoco nos demoramos (únicamente) ante la presencia de objetos *reales.* Sin embargo, la representación estética siempre se caracteriza por la imaginación de una *presencia* sensible de lo representado en ella.

Las representaciones sensibles se refieren a objetos que están fuera del campo de la percepción corporal. En cuanto los objetos son imaginados en su aparecer, las representaciones dan paso a las representaciones *estéticas.* Aquí también debe entenderse la referencia a "objetos" de la representación conforme al significado *formal* establecido al final del capítulo segundo. Al acto de representar algo estéticamente –ya sea una cosa, un acontecimiento individual, o una constelación de cosas y de acontecimientos– lo llamaré de manera abreviada *imaginación.* Al igual que la percepción estética, la imaginación puede comenzar en cualquier lugar y en cualquier momento. Al igual que la percepción estética, la imaginación no comprende únicamente la conciencia visual, sino que abarca la receptividad de todos los sentidos; al igual que aquélla, la imaginación también está dispuesta a experimentar en cualquier momento la sinestesia, incluso en los casos en que la perspectiva de *un* sentido figura en primer plano. Así, imaginar significa recordar o representar un objeto visible, audible y tangible, que tiene sabor y olor, *en su aparecer.* En la representación estética concebida de este modo, también se atiende siempre a la presencia de acontecimientos del aparecer, acontecimientos que sin embargo no

3 Con referencia a Husserl y a Sartre, Wolfgang Iser define de manera convincente el procedimiento de la imaginación como un proceso de "modificación" en *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991, pp. 393-395; cf. también pp. 345-347.

están presentes en la situación (cuyo centro es el cuerpo) en que tiene lugar la representación.

El recuerdo es un medio importante de la imaginación. Pero él también cuenta con la doble posibilidad de una referencia estética o no estética. Puedo recordar dónde se encontraba algo y qué era aquello, o puedo rememorar en cambio de qué manera se encontraba allí. "La pelota estaba justo en medio del jardín": esta frase podría corresponder quizás a la declaración de un testigo en el marco de un juicio por asesinato, y entonces correspondería a un recuerdo puramente fáctico. "¡La pelota roja en el jardín!": esta frase, en cambio, podría evocar un recuerdo estético. Lo mismo ocurre en muchas ocasiones en que traemos a la memoria lo pasado. Podemos recordar el momento y el lugar de un acontecimiento, o bien rememorar *cómo era* estar en aquel momento y en aquel lugar: cómo era la presencia sensible, la atmósfera y la experiencia de aquel lugar. Puedo considerar en qué momento de mi niñez y en qué lugar estuve por última vez en el Mar del Norte, o puedo representarme de qué modo existió para mí ese lugar en la experiencia de aquel momento. En el caso de los recuerdos biográficos, frecuentemente no es posible separar ambas cosas. Los tiempos y los espacios del pasado están impregnados de la imaginación de su *presente pasado*. Se presentan a la luz de su aparecer. Evoco el olor y el sabor del mar, la luz del paisaje, la ropa mojada, el viento frío, las travesuras de los compañeros de juego, y muchas cosas más –pero no rememoro una cosa después de la otra, de modo sucesivo, sino en un acontecer oscilante que se diluye de múltiples formas en lo difuso–. Estas reminiscencias empapadas de imaginación están asociadas al recuerdo de las expectativas y de las decepciones, de la esperanza y de las ansias, de la mezcla y la alternancia de sentimientos y de estados de ánimo que tenía en aquel tiempo. El acto de volver a sentir lo pretérito nunca está disociado de la representación de su perfil y de su perfume, de su sonido y de su sabor. El recuerdo de las emociones no es posible sin el recuerdo de la sensualidad que las enmarcaba.

Los demás modos temporales de la libre representación estética se comportan de manera análoga. Puedo representarme cómo sería una

estancia en el Mar del Norte si hubiera retornado allí una vez más; puedo imaginarme, mediante el empleo de todos los sentidos, una profesión como la de corredor de bolsa neoyorquino, o fantasear con una nueva vida en un planeta distante y apacible. Puedo imaginar igualmente las condiciones de vida de otras personas –no imaginando cómo sería *para mí* ser el propietario de una taberna, sino cómo es *para él*, para el verdadero propietario, ver cómo día tras día se llena y se desocupa el local–. En todos estos casos, la representación del presente de estas situaciones se entremezcla con representaciones sensibles de una simultaneidad de hechos y de acontecimientos, de modo semejante a como ocurre en la captación estética de presentes actuales. No es posible ninguna representación de un presente vivido sin la representación de su aparecer.

IMAGINACIÓN Y APARIENCIA

Pero además podemos transformar objetos *presentes* en objetos de una percepción imaginativa. Vemos a alguien e imaginamos cómo sería pasar una noche, o quizás la vida entera con esa persona, vemos una pelota y la representamos como si fuera una escultura enigmática, oímos la sirena de una alarma y la representamos como si fuera una composición de John Cage. Aquí la imaginación opera en las vecindades de la percepción de una apariencia estética –y sin embargo procede de otra forma, porque la imaginación no depende de ninguna apariencia de la percepción–. La imaginación puede tomarse libertades que no existen en la contemplación del aparecer de apariciones irreales. No es necesario que algo se parezca a otra cosa o que se oiga de otro modo para poder representárnoslo distinto de como es.

Según afirmé antes, la apariencia estética existe cuando podemos percibir algo, que aparece de tal o cual manera, *como* algo, sin creer *que* sea así. Pero el objeto *realmente* debe aparecer así –el casco de bicicleta aparece como si fuera una pelota, el palo aparece como si estuviera torcido, el espacio iluminado aparece como si fuera la su-

perficie de un cuadro–. Por el contrario, la libre imaginación puede emanciparse de aquella realidad peculiar de la apariencia. La vista al mar que comento y admiro como si se tratara de un cuadro de Gerhard Richter no tiene que parecerse en absoluto a un *cuadro* de Richter. El concierto de sirenas no *puede* parecerse siquiera a una composición de Cage, pues Cage no cuenta entre sus obras con una composición semejante. Y sin embargo podemos imaginarlo como una composición *a la manera* de Cage. La fuerza de la representación sensible puede liberarse en cualquier momento de toda apariencia y de todo aparecer concretos, incluso cuando se despliega a partir de un suceso sensible: veo figuras en las formaciones rocosas e imagino ese paisaje como la morada de seres fabulosos –eliminando todas las abundantes huellas de civilización que se encuentran allí–. Veo el Potsdamer Platz en el año 1996, y lo imagino como si fuera una instalación de Ilja Kabakov –desdeñando soberanamente las labores de planificación y construcción a las que se debe en realidad su estado–. Percibo una tapia corroída por las inclemencias del tiempo como una escultura, y resuelvo modelar una escultura semejante, haciendo rigurosa abstracción de la función y del entorno de la tapia. La libre imaginación es capaz de una infinidad de variaciones que se extienden más allá de todo lo que es posible y está dado en situaciones reales. Además, no siempre requiere una ocasión externa para alcanzar la región de sus sueños. Satisface nuestra necesidad de apariencia mucho más allá de los confines de todo ser y de toda apariencia empíricos.

UNA ASIMETRÍA

La representación estética tiene un alcance mucho mayor, y sin embargo también mucho menor que la percepción estética. Dispone de los objetos de modos muy distintos; pero sólo puede iniciar en ellos un juego limitado de apariciones. Esto resulta evidente en cuanto atendemos a una asimetría fundamental entre la percepción y la representación estéticas.

En tanto que la percepción estética capta algo en *su* aparecer, la representación estética atiende a la presencia de algo en *un* aparecer. Estrictamente, los objetos de la libre fantasía estética no cuentan con un aparecer propio, como, por el contrario, corresponde a cada momento a los objetos de la percepción estética. Es cierto que estos últimos también son perceptibles en cada caso únicamente desde una perspectiva limitada: captar algo en su aparecer no significa percibirlo en todas sus apariciones. Sin embargo, los objetos de la percepción estética se encuentran en una interacción permanente con respecto al acto de la percepción. Por el contrario, los objetos imaginados muestran en su aparecer una variabilidad mucho más pobre. En tanto que el objeto de la percepción ofrece ininterrumpidamente diversas impresiones al tiempo que nos desplazamos en su presencia, los objetos de la representación estética están continuamente bajo la *guía* de la representación. Puesto que las representaciones estéticas (de unicornios, de alienígenas o de lugares de vacaciones) se ajustan frecuentemente y de distintas maneras a convenciones, sería sin embargo errado afirmar que lo representado surge por regla general bajo la guía de *quienes se forman* las respectivas representaciones; esto depende más bien de la intensidad y de la creatividad de la representación en cuestión. Pero, en todo caso, lo que se representa siempre está determinado en menor o mayor medida por el acto de la representación, a diferencia de aquello que adviene a la experiencia en medio de la percepción estética de cualquier objeto real. En tanto que el objeto de la imaginación *sigue* las directrices (colectivas o creativas) de nuestra imaginación, el objeto real de la percepción estética no se pliega a las expectativas de quienes lo perciben. Lo que la libre imaginación alcanza en cuanto a libertad de movimiento –en espacios, en tiempos y en formas inalcanzables– lo pierde en cuanto a la particularidad de sus objetos. La representación que rememora, anticipa o fantasea objetos sensibles empobrece la plenitud fenoménica del objeto. Y sin embargo, todo objeto ausente también despliega hasta cierto punto, en cuanto atendemos a su presencia mediante la imaginación, *su* aparecer *como* un objeto que existe en la órbita de la percepción. Nuestra fantasía *proyecta* sobre el objeto meramente representado una relativa autonomía fenoménica. Estos ob-

jetos también se representan *como* objetos de la percepción, de un modo *análogo* a la captación de los objetos reales. Pero en todo caso se trata de una autonomía prestada, que no puede lograr la indeterminabilidad vital de los objetos reales de los sentidos.

Lo anterior también significa que el *contenido* de las percepciones y de las representaciones no es el mismo, pese a que su objeto pueda ser el mismo; la diferencia resulta aun mayor si lo que importa es el *aparecer* del objeto. Mi percepción de la pelota en el jardín, el *recuerdo* que tendré mañana de ella y la libre representación de una pelota similar en un jardín semejante no poseen el mismo contenido. Si veo la pelota aquí y ahora, capto aspectos que habrán de disiparse en mi recuerdo; si me la imagino, descarto o añado algunos aspectos que en todo caso jamás podrán corresponder exactamente al aspecto de la pelota tal y como está aquí en el jardín.[4] En una palabra: hay una diferencia entre percibir un objeto *en* una situación dada y representarlo *desde* una situación dada. El *encuentro* sensible con el objeto pasa a convertirse en una *atención a la presencia* representada del objeto, que no depende ella misma del presente de lo representado y por ello encuentra una resistencia menor por parte del objeto sensible.

OBJETOS DE LA IMAGINACIÓN

La representación estética se libera del presente –y parece contradecir por ello la insistente referencia al presente asociada con la percepción estética que tanto hemos subrayado hasta el momento–. La representación estética está dirigida a objetos del aparecer que no son objetos de la percepción –y parece contradecir por ello la máxima postulada al comienzo, según la cual todos los objetos estéticos son objetos de la percepción–. Mi respuesta es la siguiente: por un lado tenemos en

4 Richard Schantz defiende una posición contraria, en *Wahrheit, Referenz und Realismus. Eine Studie zur Sprachphilosophie und Metaphysik*, Berlín/Nueva York, De Gruyter, 1996, pp. 364-366.

todos esos casos un presente y una sensibilidad *prestados*; por otra parte, la representación estética vuelve a una conciencia intensa del presente a través de la imaginación *ceñida*. Antes de definir el papel fundamental de la percepción en el conjunto de la conciencia estética, debemos considerar entonces la posibilidad de la *percepción* estética *imaginativa*.

Al igual que cualquier forma de percibir, la representación estética es invariablemente una realización subjetiva. Sin embargo, en la percepción accedemos a algo que existe independientemente de la realización actual de mis sentidos. Por el contrario, los verdaderos objetos de la representación estética, modificados de diversas maneras, no son accesibles para otras personas, incluso cuando las representaciones sensibles se refieren a circunstancias reales –a lugares de vacaciones en el Mar del Norte, o al entorno de Wall Street–. Por más que sea posible comunicar a otras personas mis recuerdos del Mar del Norte y mis fantasías acerca de una vida como corredor de bolsa, por más que pueda hablar sobre todo ello, y pese a que otras personas puedan (según creen) "reproducir" mis fantasías, lo cierto es que no puedo compartir con nadie lo imaginado en la representación de esas situaciones. Los *objetos imaginados* no tienen objetividad.

Los *objetos de la imaginación* se comportan de otro modo. Pensemos en las "partituras" cinematográficas o literarias de la representación estética mencionadas antes –en el *Quijote*, en *En busca del tiempo perdido*, en *Nosferatu* o en los episodios de *Star Wars*–. La percepción imaginativa de estos objetos también es una realización subjetiva. Pero *aquello* que se percibe –las obras– no lo es. A ellas les corresponde la objetividad propia de los objetos estéticos descrita en el capítulo 2. Nos *formamos* las imaginaciones frente a las partituras, partituras que son objeto de la percepción estética, y que como tales –en su calidad de partituras– exigen un *acompañamiento* imaginativo.

En ese escenario se encuentran los dos movimientos opuestos de la conciencia estética. En ese escenario acontecen tanto la atención a la realidad de lo que aparece en el instante como la transgresión de toda realidad inmediata. Allí los objetos despliegan un juego de apariciones, un juego que transporta la representación mucho más allá

del juego de las apariciones presentes. Allí tiene lugar una percepción que se toma en serio los objetos en su particularidad, dejándose llevar por ellos a otro presente. Allí la imaginación se ciñe a una coreografía de procesos reales y experimenta, en medio de esos procesos, situaciones de una existencia más extensa o totalmente inalcanzable.

En la novela de Raymond Chandler *The long goodbye* [*El largo adiós*], publicada en 1953, se lee una frase que Peter Handke cita a su vez como lema de su metanovela policíaca *Der Hausierer* y que puede servirnos a manera de sencillo ejemplo: "No hay nada que parezca más vacío que una piscina vacía".[5] Se trata de una bella sentencia que mantiene con elegancia el suspenso entre lo evidente y el sinsentido. Uno imagina una piscina y especula acerca de por qué justamente ella ha de representar el vacío por antonomasia. (En la novela policíaca en la que figura intervienen por supuesto connotaciones adicionales.) Al mismo tiempo, la frase *muestra* algo de la condición a la que se refiere. La expresión "vacío" ["*leer*", en alemán], duplicada en la frase (y aumentada en una ocasión), agrupa una constelación de sonidos llanos que genera algo semejante a una imagen acústica de la condición a la que se refiere. De este modo, la imaginación evocada por la frase no toma a partir de ella tan sólo un impulso inicial, como podría ocurrir quizás al contemplar una piscina vacía, sino que está *ceñida* a la presencia de la frase. El vacío metafísico de la piscina se refleja en el vacío artificial de la frase.

A quien le parezca que lo anterior es producto de una interpretación exagerada, puede consultar la versión original: "Off to my left there was an empty swimming-pool –se lee en el texto de Chandler– and nothing ever looks emptier than an empty swimming-pool".[6] Atendamos de

5 Peter Handke, *Der Hausierer*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1967. Handke cita la traducción de Peter Fischer, Raymond Chandler, *Der lange Abschied*, Nuremberg, Nest, 1954.

6 Raymond Chandler, *The long goodbye*, Londres, H. Hamilton, 1979, p. 91 [trad. esp.: Raymond Chandler, *El largo adiós*, Madrid, Cátedra, 2005]. En la traducción alemana publicada en 1975, Hans Wollschläger suprime la marcada división de la frase efectuada por el traductor anterior, e incluye además el sonido de la O de la versión original: "Zu meiner Linken lag ein leerer Swimming-Pool, und es gibt überhaupt nichts, was leerer aussieht, als

nuevo a la segunda parte de la frase: "Nothing ever looks emptier than an empty swimming-pool". Aquí no es tanto el vocablo "*empty*", repetido, lo que aparece en un primer plano, sino más bien el contraste entre la palabra junto con lo representado, la "*emptyness*" (en cuya proximidad recae el enérgico "*ever*"), y por otro lado la sonoridad repleta de las O juntas que, sensuales y llenas de promesas de plenitud, llenan la frase hasta el tope (tanto más si se tiene en cuenta que la primera parte de la frase concluye con la palabra "pool"). La representación de la plenitud ausente (lo que quiere decir, además: la representación de la ausencia de alternancia de calor y frescura, de tensión y distensión, es decir –en la California de Chandler–, la representación de la ausencia de vida, transformada allí en algo carente de vida) está plasmada aquí en el antagonismo entre la música de la E y la música de la O, y es mantenida así en un suspenso múltiple y ambiguo, que además resulta cómico. La intensidad de la representación conjurada por la frase depende de la expresividad de las palabras que la producen. La atención a la *representación* de aquella frase es equivalente a la atención a la *frase* que da origen a la representación. La frase pone en libertad una contemplación imaginativa, por la que el lector es transportado a una representación sugestiva de la cosa mediante la disposición rítmica, semántica y acústica de exactamente esas palabras.[7] El aparecer de la materia del lenguaje deja aparecer un presente ausente.

Si esa sola frase ya constituye un auténtico objeto de la imaginación, qué decir entonces de la novela en la que está enmarcada. Esta idea también es aplicable a muchas otras novelas y relatos que en el ritmo de sus frases dejan surgir mundos inexistentes. Del mismo modo, muchas obras musicales no se limitan a crear estados anímicos por medio de las secuencias de sus sonidos, sino que los caracterizan, no

---

ein leerer Swimming-Pool", Raymond Chandler, *Der lange Abschied*, Zurich, Diogenes, 1975, pp. 122-123.

7 La presente reflexión no se ve afectada por el hecho de que cada lector desarrolle *su propia* representación de una piscina vacía, a condición de que obtenga *una* representación, en la que el vacío y la plenitud de sentido mantengan, rebosantes de desdichas, el equilibrio.

sólo tal y como existen en el presente, sino tal y como podrían existir en situaciones *posibles*. Asimismo, los movimientos de danza ofrecen con frecuencia una realidad imaginaria que está ceñida, desde el comienzo hasta el final, a los acontecimientos audibles y visibles de todo cuanto sucede en la escena. El intérprete de Hamlet no debe ser o parecerse a Hamlet, tan sólo tiene que ofrecernos una representación de Hamlet rica e inesperada. Lo que se nos muestra en el teatro corresponde en gran medida a *representaciones,* por cuanto allí, en presencia de la escenificación, surge un espacio de la imaginación. De modo semejante, y sin embargo distinto, las imágenes artísticas y las imágenes en movimiento del cine suelen hilvanar imaginaciones de un presente, imaginaciones frente a las cuales los espectadores se encuentran a salvo, por fortuna o por desgracia suya, precisamente en la presencia de los objetos que contemplan.

IMAGINACIÓN, INTERPRETACIÓN, REFLEXIÓN

Muchas obras de arte proceden según la manera expuesta. Pero no todas. La pintura de Barnett Newman *Who's afraid of red, yellow and blue IV* –que también por esa razón habrá de acompañarnos a lo largo del libro– renuncia a la imaginación de una situación fundamentalmente distinta de la que crea para el espectador. Sin embargo, esta obra también puede aparecer como un objeto de la imaginación, por cuanto representa la dramatización plástica de una dinámica cultural y artística, cuya vigencia se extiende más allá de la situación concreta de la percepción de la obra pictórica. La obra de arte forma parte ella misma de una condición general expuesta en ella. El objeto, presente para el espectador, deviene él mismo un símbolo de un presente que se extiende mucho más allá de la situación de la percepción de la obra. Sin embargo, en este caso la imaginación evocada por el cuadro no se refiere a una situación del mundo *distinta* de la que emerge en la percepción del cuadro; con la imaginación captamos el cuadro *como ejemplificación* de una condición general que está dada, entre otras

circunstancias, en la situación del espectador frente al cuadro.[8] Aquí el objeto artístico no nos transporta a objetos y a situaciones irreales o inaccesibles actualmente, sino que expone una condición general del mundo, *cuya* presencia es experimentable en medio de la contemplación interpretativa del cuadro.

Esta interpretación también es una imaginación, pues, tal como se expuso al comienzo del capítulo 3 (pp. 96 y ss.), allí también se atiende a la presencia de algo "que rebasa el presente perceptible". Sin embargo, según lo expuesto hasta ahora, resulta evidente que la referencia imaginativa a un presente *distinto*, referencia en torno de la cual hemos discurrido, también puede efectuarse mediante la referencia a un presente *ampliado* de la situación concreta de la percepción. Aquí no vienen a la percepción objetos ausentes; aquí se presenta un objeto artístico, transformado en un escenario visible donde, a través de los sentidos, atendemos a la presencia de una situación general y colectiva que no depende ella misma de la presencia del cuadro. La transgresión de la situación dada radica aquí *en* la situación misma dispuesta artísticamente –en hacer transparente un proceso del sentido que se extiende más allá de la situación en cuestión, pero que obra al mismo tiempo en ella–.

Que los objetos de arte desplieguen ante nosotros una situación de la cual ellos mismos forman parte no corresponde en absoluto a un rasgo exclusivo del llamado arte "abstracto". Por ejemplo, la pintura o la escultura cristianas, enmarcadas ambas en prácticas rituales, han tenido siempre ese sentido: ser no solamente un *signo*, sino también, y más allá de ello, una *huella* o *traza* del sentido configurado en ellas. Sin embargo, sólo en determinados procesos del arte moderno (como ocurre por ejemplo en la pintura de Barnett Newman) se ha *escindido* la evocación de *presentes* humanos de la *representación* de objetos y acontecimientos que se dan *en* esos presentes. En esos casos la imaginación

8 Acerca del concepto de ejemplificación véase Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianápolis, Hackett, 1976, cap. 2 [trad. esp.: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Seix Barral, 1976].

estética no se realiza en la conciencia del aparecer de objetos o acontecimientos ausentes, sino mediante una atención a la presencia sensible de procesos de sentido. Por el contrario, en el contexto del arte "figurativo" hallamos casi siempre *ambas* formas de la imaginación: algo (por ejemplo una piscina) es presentado de modo que en esa presentación devienen perceptibles determinadas situaciones generales. Cualesquiera que sean los presentes a los que se dirige la imaginación de un sentido evocada por las obras de arte, ya sean presentes alcanzables o inalcanzables, reales o irreales, actuales o potenciales, esa imaginación siempre se demora y se detiene ante el aparecer de las obras, abriéndose así siempre a la percepción de una situación del mundo que rebasa la situación inmediata de la percepción.

La alianza artística entre la percepción y la imaginación también puede negarse con medios artísticos. Precisamente de ese modo, algunos *ready-mades* de Marcel Duchamp renuncian totalmente a cualquier presentación de un sentido que se encuentre más allá del simple aparecer de estas obras. Sin embargo, estas obras escenifican una situación de la percepción en la que son llevadas al absurdo las posibilidades *generales* de la imaginación estética. Aun así, este rechazo entraña una referencia al potencial imaginativo del arte, pues de lo contrario sería imposible advertir la paradoja artística, el artificio y la renitencia de esos objetos. Retornaré a este punto en el capítulo 6, donde se tratará expresamente acerca de la constitución de los objetos de arte, los que sin embargo deben figurar forzosamente en el presente análisis de la apariencia y de la representación estética. Por lo pronto, lo siguiente puede servirnos a manera de regla general: todas las obras de arte producen un presente particular, pero no todas presentan la percepción de un presente *distinto* –como en el caso de *Who's afraid of red, yellow and blue* IV–.

No obstante, todas las obras deben seguirse y comprenderse en su cálculo o en su construcción para que puedan advenir a la percepción como objetos artísticos. Para ello no sólo se requiere de la percepción y la imaginación, sino frecuentemente también de la reflexión. La reflexión estética está entretejida en el proceso de una percepción de las obras de arte que interpreta e imagina. Tenemos aquí nuevamente una

alianza de energías del espíritu. La contemplación que se demora ante el cuadro de Newman no *lleva* al espectador simplemente a tomar conciencia de la relatividad de órdenes culturales y artísticos: cuanto más intensa sea esta contemplación, tanto más *será* ella misma una reflexión semejante. El deleite que produce la frase de Chandler no representa tanto un *motivo* para que el lector inicie una reflexión, sino que más bien *contiene* en sí mismo el asombro frente al parentesco abismático entre el vacío y la plenitud. Asimismo, la apariencia de un cuadro preparada por Turrell puede continuar desplegándose como la imaginación de un cuadro en el que uno podría adentrarse, ampliándose incluso hasta transformarse en una reflexión acerca de la espacialidad de los objetos bidimensionales, y sobre el carácter bidimensional de un gran número de objetos tridimensionales. Estas reflexiones no operan separadas de la percepción estética, sino que constituyen una *forma esencial de realización* de la percepción de obras de arte. Incluso cuando algún tipo de consideración o de idea resulta indispensable para introducirnos al mundo de la obra –tal como ocurre por ejemplo con la lectura de *El hombre sin atributos* de Musil, con *En busca del tiempo perdido* de Proust, o con la trilogía de novelas de Beckett– estas reflexiones también son una forma constitutiva de la realización de la percepción. Para el proceso de la percepción referido al arte no es esencial cuál de estas fuerzas –la captación sensible, la representación imaginativa o la atención reflexiva– tome las riendas; lo definitivo es que se conjuguen de un modo u otro y que así, por un tiempo largo o breve, entren en *un* movimiento.

No debemos olvidar que en el ámbito del arte también resulta imprescindible un *saber* diverso para efectuar la percepción estética. Así como en la percepción sensible opera un abundante saber conceptual sin el cual no sería posible experimentar nada en su particularidad, particularidad que justamente va más allá de todo lo que puede saberse, del mismo modo la percepción de obras de arte recurre a un abundante saber histórico y teórico sin el cual ellas no podrían llegar en *su* particularidad a la experiencia. Allí tampoco es posible trazar una división entre la captación estética y la percepción cognoscente. Allí también es vacía la idea de una absoluta comprensión cognitiva de los respec-

tivos fenómenos. Allí también, en medio de la experiencia estética, interesa por encima de todo estar cerca de un aparecer, y no el cálculo ni la medición de un ser-así.

En el caso del arte se requiere de un saber diverso que desde luego no es indispensable para disfrutar el instante en el jardín. Debo conocer los episodios de las leyendas de los santos para poder abordar la pintura cristiana; resulta útil saber acerca de la oposición de Newman a la pintura de Mondrian para entender los gestos de la serie de cuadros *Who's afraid*. Con frecuencia ciertas obras de arte nos emocionan a partir de una comprensión guiada por conocimientos de historia y de la historia del arte. En ocasiones, sólo un fundamento interpretativo garantiza que la imaginación desplegada ante las obras de arte se asocie a las imaginaciones *de la obra*. Si bien el arte siempre es una plataforma para emprender la reflexión y la imaginación, que pueden conducirnos más allá de la constitución de las obras a las que se refieren,[9] el arte sólo dispone un camino hacia lo imprevisible en la medida en que abre un camino a (la percepción de) un presente inalcanzable de otro modo.

OBJETOS DE LA IMAGINACIÓN FACULTATIVOS Y CONSTITUTIVOS

Si bien resulta ilustrativo elucidar la imaginación ceñida al objeto de la percepción estética con ejemplos del arte, lo cierto es que ese tipo de imaginación también puede realizarse fuera del arte; esto es así porque los objetos de la imaginación poseen, bien sea un estatus *constitutivo,* o un estatus *facultativo*. Cuando los objetos de la imaginación están expresamente elaborados para percibirse imaginativamente (y son aptos para ello), poseen un carácter constitutivo. Por el contrario,

9 "No estoy necesariamente *cautivado* por el texto del placer; puede ser un acto sutil, complejo, sostenido, casi imprevisto: movimiento brusco de la cabeza como el de un pájaro que no oye nada de lo que escuchamos, que escucha lo que nosotros no oímos." Roland Barthes, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 41.

los objetos de la imaginación poseen un carácter facultativo siempre que abarcan una constelación de apariciones a partir de las cuales es posible, para las personas inspiradas, entrar a un juego imaginativo de la percepción, a pesar de que esa constelación de apariciones no haya sido creada expresamente para tal fin y tampoco sea adecuada para ello. Cualquier piscina vacía puede despertar la reminiscencia del melancólico juego de palabras de Chandler. Cuando alguien percibía la enorme obra en construcción que era el Potsdamer Platz entre 1994 y 1997 como una inmensa instalación de Kabakov, al Potsdamer Platz le correspondía el carácter de un objeto facultativo de la imaginación. La instalación de Ilja Kabakov *Der Lesesaal*, que ocupaba el ala sur de la Deichtorhalle en Hamburgo, tuvo un carácter constitutivo durante todo el tiempo en que existió allí: fue creada para ello, y además resultaba adecuada en sumo grado para ser explorada como un objeto de la imaginación.

A menudo ciertos lugares devienen en objetos facultativos de la imaginación mediante una percepción que no es *claramente* análoga a la percepción de obras de arte. Basta con pensar en Manhattan o en el foro romano, lugares que brindan constantemente ocasiones para una percepción análoga al arte que, pese a que el aura de esos lugares esté impregnada con una multiplicidad de pinturas y de películas, no está gobernada sin embargo por determinadas pinturas o por determinadas películas; pensemos por ejemplo en los paisajes que se parecen al decorado de una escena imaginaria, en cuya presencia no necesitamos pensar en un estilo teatral determinado; en esta categoría también cabe considerar por ejemplo los lugares de nuestro propio pasado, que podemos rememorar como un propio Combray (casi en cualquier lugar pueden encontrarse tres campanarios y un seto de espino blanco), sin que por ello el lugar ficticio de la infancia de Marcel coincida en modo alguno con el lugar real de nuestra niñez. Cuán estrecha o cuán desprendida, cuán clara o cuán indefinida sea la referencia a obras de arte reales o imaginadas en la percepción de un objeto facultativo de la imaginación, lo cierto es que en todos esos casos las analogías con las obras de arte siempre desempeñan un papel, aunque no siempre lo hagan de forma consciente. Las obras de arte

son el modelo central para la imaginación ceñida y su influencia se extiende mucho más allá de la percepción de ellas mismas. Son un modelo para la *teoría* de la imaginación ceñida porque son un modelo en su *práctica*. En medio del contacto con los objetos de arte hemos aprendido a convertir objetos y acontecimientos del mundo humano en objetos de la imaginación.[10]

Como consecuencia de lo anterior podemos afirmar que la imaginación *ceñida* a la percepción de objetos reales le proporciona sus modelos decisivos a la *libre* imaginación, a la imaginación que no está atada a la percepción de objetos presentes a los sentidos. Quien lee las obras de Proust o de Claude Simon confiere a sus recuerdos biográficos un sonido y un ritmo distintos. Quien está familiarizado con series cinematográficas como *Viaje a las estrellas* imaginará el futuro lejano inspirándose en el mundo de imágenes de esas películas. Para los oyentes de música clásica, la representación de situaciones alegres y desagradables está codificada acústicamente de una manera distinta que para los apasionados del *jazz* (en tanto que el primero oye a Chopin, el segundo escucha un *blues* –y un tercero un fraseo de *rap*–). Quien se ha aficionado a las series de televisión sobre médicos aguardará la inminente estancia en el sanatorio con representaciones distintas de las que tiene un lector de *La montaña mágica*. Y así sucesivamente. En la era actual, en la "época de los medios de comunicación", la fantasía humana no está permeada únicamente con los formatos de la producción estética popular y culta, pero ciertamente hoy está impregnada en un grado mucho mayor. La fantasía está permeada hasta tal punto de estos modelos que las imaginaciones *libres* que nos acompañan a lo largo de la vida deben comprenderse como variaciones de las imaginaciones estéticas *ceñidas*, cuyos modelos se encuentran por doquier. La libre imaginación es libre en cuanto a la elección de los tiempos y de las ocasiones en que tiene lugar; también goza de libertad para variar y combinar los modelos en los que se apoya tácitamente; pero

10 Un estudio detallado acerca de este tema puede consultarse en Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur,* Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991, cap. 3: "Natur als Schauplatz der Imagination", pp. 135-184.

es guiada por modelos acústicos, visuales y narrativos, que se deben predominantemente a la imaginación *artística*, ya sea creada por artistas o por agentes de publicidad.

Los objetos imaginados, cuyo aparecer es meramente representado, son, en una palabra, descendientes de los objetos de la imaginación. Proceden de objetos reales del aparecer, que constituyen ocasiones para atender a la presencia de situaciones muy distantes o inalcanzables del todo. Se alimentan de la percepción de objetos del aparecer. Hunden sus raíces no sólo en la fuerza de la sola *representación*, sino en los procesos de la *percepción* estética.

UNA PREEMINENCIA DE LA PERCEPCIÓN

Lo anterior no sólo es válido respecto de las representaciones estéticas, sino también respecto de la totalidad de las representaciones sensibles. Están modeladas a partir del repertorio de las apariciones perceptibles. Aunque se trate de un ejemplar desconocido en la naturaleza, sobre el cual el narrador no brinda información alguna, el escarabajo de *La metamorfosis* de Kafka está modelado a partir de un escarabajo. Incluso los alienígenas de las películas como *Men in black* [*Hombres de negro*] (Estados Unidos, 1997, dirigida por Barry Sonnenfeld), elaborados con gran fantasía, son visiblemente criaturas de este mundo, por más que se trate de formas híbridas de las especies conocidas, retorcidas, dilatadas y alteradas de mil maneras. Si la imaginación artística llegara a alejarse por completo del mundo de la percepción humana, no podría seguir cautivando entonces la imaginación de las personas.

Aparte de lo anterior, la capacidad de la representación está vinculada a la percepción en función de razones internas. Aunque lo que nos representamos en la sensibilidad no está actualmente ahí mismo, se trata sin embargo de objetos tal y *como podrían ser percibidos* en tiempos y en lugares en los que no estamos o en los que ni siquiera podríamos estar. El concepto de la representación sensible depende de una manera fundamental del concepto de la percepción sensible. Por con-

siguiente, el concepto de la representación estética adoptado aquí también depende del concepto de la percepción estética desarrollado antes. No obstante, debemos reflexionar de manera retrospectiva acerca de la relación entre el concepto de la percepción estética elucidado hasta ahora y el concepto de la representación estética presentado aquí.

El resultado más importante es que la percepción estética puede incluir procesos de la imaginación estética "ceñida". Los "objetos de la imaginación" constitutivos y facultativos son objetos de la *percepción* que al mismo tiempo permiten, o que incluso exigen, una percepción *que representa.* La percepción estética está fundamentalmente abierta a una realización, a una continuación o a una ampliación imaginativa.

Tenemos una *realización* imaginativa de la percepción estética cuando la percepción de un objeto, en tanto que acontecimiento *estético*, exige desde el comienzo que la imaginación la acompañe, tal como ocurre por ejemplo en una función de *Hamlet*, en la proyección de una película narrativa, en la contemplación de un gran número de imágenes artísticas o al escuchar una música muy expresiva; sin efectuar ante el presente mostrado la imaginación del presente de aquello que se nos muestra, la respectiva presentación no podría percibirse entonces como una presentación *artística.* Pero también tenemos una realización imaginativa de la percepción en la captación de condiciones abstractas del mundo que devienen sensibles en la configuración de obras de arte no figurativas (como en el tríptico de Newman). Tiene lugar una *continuación* imaginativa de la percepción estética cuando un objeto estéticamente llamativo puede considerarse además como un objeto de la imaginación, como sería por ejemplo el caso de la pelota percibida "con Rilke". Y por último, tenemos una *ampliación* imaginativa de la percepción estética cuando ésta se convierte en el punto de partida de una actividad imaginativa que deja de ceñirse (estrechamente) a la percepción del objeto inicial. Aquí la percepción estética puede transitar, partiendo de un objeto estético, hacia una libre fantasía que tan sólo es *provocada* por el objeto estético.

Si bien la representación estética está engastada en la percepción estética, o se asocia a ella según los modos expuestos, la *conciencia* estética se extiende claramente más allá del ámbito de la percepción. A

pesar de la dependencia lógica del concepto de representación respecto del concepto de percepción, la representación puede realizarse independientemente de los procesos de percepción. En la duración de la conciencia estética nos presentamos algo en su aparecer, bien sea un objeto alcanzable o inalcanzable en el espacio-tiempo o un objeto real o irreal –lo cual quiere decir: ya sea que se trate o no de un objeto presente de la *percepción*–. Aunque la situación de la percepción estética, a la que le corresponde un lugar central en mi reflexión, es en efecto una situación estética muy general, es sin embargo una situación estética limitada.

Y sin embargo es la situación estética *paradigmática* de toda condición estética. El entramado de la percepción estética y del objeto estético debe elucidarse pues con referencia a aquella situación, de la que también se nutre el entramado de la representación estética y sus objetos –a pesar de las diferencias caracterizadas–. En el plano de los objetos estéticos, sólo con referencia a esta situación tenemos entidades, acontecimientos o situaciones accesibles intersubjetivamente –a saber, tenemos casos de la *objetividad* de los objetos estéticos que, en consonancia, no se encuentran a merced del capricho de nuestra percepción sensible–. Pese a que los procesos de la libre representación estética implican una modificación sustancial de aquella situación, pues allí no existe ninguna objetividad ni ninguna autonomía fenoménica de los objetos intencionales, precisamente por ello hay que considerarlos como una *modificación* de la situación estética fundamental. Por esta razón seguiré reservando el concepto de *objeto estético* sólo para los objetos que vienen a la percepción en el marco de aquella situación, la situación paradigmática de toda conciencia estética. En este orden de ideas, no todos los objetos *representados* estéticamente son al mismo tiempo *objetos* estéticos.

Además de los objetos estéticos de la percepción debemos comprender también las modificaciones a las que pueden someterse aquéllos mediante la conciencia imaginativa. Esto es así porque, como pudimos apreciar en referencia a los objetos de la imaginación, el concepto de la percepción estética exige *por sí mismo* un análisis de la representación estética si no queremos desconocer precisamente aquellos objetos no-

tables que existen para una percepción estética imaginativa. La percepción estética se encuentra esencialmente abierta a la imaginación estética. Ése es un rasgo esencial de su constitución. Por eso el *retorno* al presente efectuado mediante la percepción estética es a veces al mismo tiempo una *salida más allá* de sus confines. La percepción estética es capaz de satisfacer en igual medida la necesidad de ser, el placer del aquí y del ahora, así como la necesidad de apariencia, y el deseo de un aquí y un ahora distintos. Con bastante frecuencia ambas fuerzas se unen en el anhelo de captar presentes reales e irreales, anhelo que constituye quizás el impulso más fuerte de la percepción estética.

5
Situaciones del aparecer

Entretanto, hemos alcanzado un concepto de la percepción estética mucho más matizado y dúctil que el concepto mínimo esbozado en el capítulo 1 y desarrollado después en el capítulo 2. Sin embargo, este concepto aún pone de relieve sólo los rasgos generales de la situación estética, sin tematizar claramente las diferencias existentes en el marco de dicha situación. Si bien la elucidación de este concepto tomó en cuenta toda la amplitud de la práctica estética, ella no ha sido investigada aún en toda su diversidad interna. La pluralidad de situaciones estéticas ha sido introducida hasta este momento tan sólo a través de ejemplos dispersos. Aún no era posible desarrollarla sistemáticamente. Por lo tanto, con el fin de obtener un concepto detallado de la situación de la percepción estética a partir de un concepto mínimo hace falta aún un paso decisivo.

Sin embargo, este paso no es tan grande como quizás parezca, pues los conceptos interdependientes del objeto y de la percepción estética desarrollados antes ya encierran las distinciones necesarias. En cuanto la atención al aparecer se abre además a una apariencia sensible o imaginativa, o a la percepción de presentaciones desplegadas en el medio del aparecer, percibe distintos tipos de objetos estéticos. En este capítulo expondré tres dimensiones fundamentales de este aparecer. Sólo en posesión de estas distinciones alcanzaremos una comprensión adecuada de la situación de la percepción estética. Sólo mediante un conocimiento de la diversidad de los posibles objetos del aparecer podremos apreciar el espacio de posibilidades de la conciencia estética.

Sólo a través del conocimiento de ese espacio de posibilidades podremos esclarecer la insistente referencia al presente que caracteriza esencialmente la percepción estética.

RECUENTO

Comienzo con un breve recuento cuya finalidad es traer a la memoria los resultados que hemos alcanzado hasta este momento. La percepción estética es percepción de algo en su aparecer, por mor de ese aparecer. Los objetos estéticos son los objetos de esta percepción. Para caracterizar adecuadamente esta definición mínima resulta decisivo recalcar y tener en cuenta la *apertura* esencial de la percepción estética. Sus rasgos más importantes son los siguientes:

a) La percepción estética está abierta al juego simultáneo y momentáneo de las apariciones de sus objetos: está abierta a la particularidad fenoménica de sus correspondientes objetos, y por lo tanto está abierta a aquello que siempre permanece infradeterminado en cualquier determinación de un objeto (y en cualquier cantidad de determinaciones semejantes).

b) Por esa misma razón, la percepción estética también está abierta a la interacción de todos los sentidos, incluso cuando ante todo *un* sentido capta la presencia de los objetos en cuestión. Es una percepción abierta de manera fundamental a la sinestesia.

c) en esa atención sinestésica latente o manifiesta para lo que aparece, la percepción estética se distingue, además, por una apertura hacia el presente inmediato de la situación en que se realiza, situación que consiste en una constelación momentánea de objetos y de acontecimientos en la que se despliega la percepción estética (o que consiste únicamente en la particularidad llamativa de la cosa o del acontecimiento en los cuales ella se concentra).

d) La percepción estética también está abierta a los fenómenos de la apariencia, que no es simplemente engañosa (y que permanece incluso cuando se descubre), fenómenos que reconoce como aspectos

adicionales de la experiencia del objeto y que contribuyen a intensificar esa experiencia.

e) A cada momento, esta percepción está abierta además a su realización, continuación y ampliación imaginativas: está abierta a una representación sensible que aumenta (y por lo tanto enriquece) el presente del objeto real de la percepción con la imaginación de circunstancias, bien sean generales, irreales, o inalcanzables espacial y temporalmente.

f) La captación estética, en su condición de libre percepción sensible, no sólo está orquestada por conceptos, los cuales son un requisito indispensable para su juego, sino que también está abierta a los movimientos de la reflexión, a través de los cuales puede explorar el cálculo y la construcción de los objetos del aparecer. Para ello emplea y genera un saber diverso (histórico, teórico, de la historia del arte), que sirve para sondear el objeto de esa percepción en medio del proceso de la percepción de procesos complejos.

Entendida de este modo, la percepción estética no representa una opción frente a la percepción sensible. Es más bien una realización específica de ella. Es la percepción sensible *que se abre* en el tiempo de su duración para algunos (al menos para los tres primeros), o para todos los aspectos y las transformaciones mencionados.

Estar *abierta* para algunos de ellos o para todos estos aspectos –en principio podría afirmarse lo mismo acerca de la percepción sensible *en general*–. Precisamente por ello, la percepción estética siempre está al alcance de cualquier percepción. Pero lo que para la percepción en general sólo tiene cabida en principio, en la percepción estética ocurre en cambio a cada momento. En eso consiste su acento particular. Realiza de un modo u otro las transformaciones referidas. Se caracteriza por una apertura *activa* hacia (algunos o todos) los aspectos citados. Renuncia a disponer sobre los aspectos teóricos o prácticos de sus objetos. Percibe sus objetos en su presencia fenoménica e independientemente de su funcionamiento. Está abierta al juego de las apariciones accesibles aquí y ahora.

TRES DIMENSIONES

La percepción estética puede encontrar en sus objetos formas distintas del aparecer –esto también forma parte de su apertura hacia lo que aparece–. Si nos limitamos a la presencia sensible de algo, entonces ese algo viene a la percepción en su *simple* aparecer. Tan pronto como la presencia fenoménica de un objeto o de una situación se aprecia como el reflejo de una situación de nuestra vida, surge ante nuestra atención en primer plano un aparecer *atmosférico*. Si los objetos de la percepción se captan por el contrario como una forma particular de presentación (la mayoría de las veces imaginativa), entonces obtendremos la forma de un aparecer *artístico*.

En consonancia, la constitución sensible de los objetos de la percepción puede surgir de esas tres maneras en el presente estético.[1] Sin embargo, la distinción de estas tres formas del aparecer no es meramente analítica. Podemos contemplar la pelota de Oskar en su simple aparecer, ignorando las relaciones atmosféricas en las que está enmarcada. Podemos percibirla, por otro lado, en la plenitud de estas relaciones, como ocurre cuando vemos, por mencionar un ejemplo, la tranquilidad resplandeciente del jardín desde que los niños terminaron de jugar. (Esta situación cambia por completo si la pelota yace en el césped cuando el niño se ha ido hace tiempo de la casa, o si la pelota existe transitoriamente como objeto de una investigación criminalística.) Y, por último, podemos contemplar la pelota –visiblemente desinflada– como si fuera una escultura de Claes Oldenburg, con lo cual se transforma, entre otras cosas, en un objeto *gracioso*, que igualmente podría desplegar su relajado encanto en muchos otros lugares *distintos* de este jardín particular. Aunque los objetos estéticos pueden asumir cualquiera de estas formas estéticas independientemente, en la

1 Con algunas variaciones, retomo aquí mi distinción entre "contemplación", "correspondencia" e "imaginación" para diferenciar las tres dimensiones determinantes de lo estético. Cf. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991, caps. 1-3; véase también el resumen en pp. 235-246.

mayoría de los casos las delimitaciones suelen fluctuar. En particular los objetos significantes del aparecer artístico son casi siempre al mismo tiempo objetos especiales del aparecer atmosférico y del simple aparecer. Las tres dimensiones de lo estético pueden transitar de un estado a otro, pueden existir simultáneamente y también pueden hallarse en tensión. *Un* objeto de la percepción puede ser un objeto de la percepción *estética* en sus múltiples dimensiones. Puede afirmarse lo mismo acerca de las dimensiones del *presente*, del cual devenimos conscientes en la captación estética. La presencia simple, la presencia atmosférica y la presencia artística de los objetos sensibles brindan cada una un "tiempo para el instante" distinto, abriendo en cada caso un tiempo para un instante distinto. Pero estos instantes pueden alternarse, sobreponerse, irradiarse mutuamente o –especialmente en la percepción artística– acontecer a la vez en *un mismo* intervalo lleno de tensiones.

SIMPLE APARECER

Atendemos al simple aparecer de un objeto en cuanto atendemos sólo a la plenitud de su presencia momentánea y simultánea, incluyendo los posibles efectos de una apariencia guía. Podría afirmarse lo siguiente: dejamos que el objeto esté exclusivamente en su aparecer sensible. Nos dejamos cautivar por la sola presencia de las apariciones que coexisten y se interfieren mutuamente. A esta forma de la experiencia sensible también habré de llamarla percepción estética *contemplativa*.

Se trata de una forma *especial* de la percepción estética, y no de su forma fundamental. La percepción de la *sola* fenomenalidad de los objetos en una situación estética corresponde a un modo *particular* de actualizar la captación estética. La *simultaneidad* de las apariciones captables en el objeto se percibe aquí en una estricta *momentaneidad*. La percepción se demora en esta forma radical de atender a la presencia de los objetos; demorarse en esa atención es su rasgo

particular. En tanto que la concepción mínima desarrollada en los dos primeros capítulos puso de relieve un rasgo *general* fundamental de la percepción estética, aquí consideramos por el contrario una forma de la experiencia estética *entre otras*. La orientación hacia lo que aparece, que comparte con las formas más complejas de la percepción estética, es todo cuanto interesa a la percepción estética contemplativa.

Ello implica una gran receptividad para los encantos de la apariencia estética. La tendencia a la "indiferencia ontológica", que de hecho caracteriza a la percepción estética en general, es llevada aquí al extremo. Cautivados por el simple aparecer, tomamos todo tal y como aparece ahora, sin importar cuál sea su verdadera constitución sensible. A diferencia del conjunto de los fenómenos que conforman el concepto mínimo de la situación estética, aquí también pueden entrar a jugar en cualquier momento los elementos de la apariencia; esto indica de nuevo que la caracterización inicial no se refería a una forma *determinada* de la percepción estética. Sin embargo, en la percepción estética contemplativa los elementos de la apariencia pueden estar presentes o faltar del todo; el simple aparecer no *es* ninguna apariencia, a pesar de que puede *contener* también elementos de una apariencia guía.

La contemplación estética se demora ante los fenómenos –sin imaginación ni reflexión alguna–. No trasciende en modo alguno el presente, no se adentra en lo ejemplar o en lo general, no busca ni tampoco encuentra ningún sentido; permanece con el cuerpo en medio de la percepción de la presencia sensible de sus objetos. Esto implica que los sujetos de esta percepción se sienten a sí mismos de un modo intenso, pero, de nuevo, lo hacen sin ninguna ambición de comprender más allá del instante, sin la ambición de trascender el aquí y ahora. Únicamente en presencia del simple aparecer podemos transportarnos a una captación *exclusiva* del presente. Allí no interesa nada más que percibir la simultaneidad momentánea de lo que es palpable por los sentidos. No obstante, esta actitud corresponde tan sólo a *un* concepto del presente estético. A las otras dos dimensiones les corresponden otros dos conceptos del sentido para el instante estético.

APARECER ATMOSFÉRICO

Algo se muestra en un aparecer atmosférico en cuanto se hace perceptible con un significado existencial para quienes perciben. Por ejemplo, la pelota evoca la algarabía de los niños, que hace tiempo están ausentes; de manera semejante, el mobiliario de una casa escenifica un bienestar que sentimos falso. La atmósfera es una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por lo tanto es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella. De acuerdo con la configuración que *poseen*, los objetos del aparecer atmosférico *confieren* una configuración particular a la situación respectiva –y lo hacen de manera que el perfil de la situación, creado (también) por los objetos del aparecer atmosférico, deviene perceptible precisamente en esos objetos–. Basta pensar cómo una determinada música, una determinada arquitectura o una cierta prenda de vestir pueden transformar la atmósfera de un espacio, el perfil de una ciudad o la estampa de una persona. Los entornos y las situaciones donde se desenvuelve la vida cobran a través de estos objetos y estos estilos un carácter que no sólo *viene* a la aparición en esos objetos, sino que esos entornos y esas situaciones *poseen* ese carácter en la plenitud de ese aparecer. El *simple* aparecer se transforma aquí en un aparecer atmosférico *articulado*.

Por supuesto que las atmósferas también están dadas cuando nadie atiende particularmente a ellas. Estamos envueltos en la atmósfera de un espacio y la sentimos, aunque no sepamos nada de ella. Puesto que la atmósfera se encuentra en todas partes, Gernot Böhme propone elevar el concepto de atmósfera al grado del concepto fundamental de la estética.[2]

Según Böhme, la estética debería convertirse en su totalidad en una doctrina de las atmósferas –en la teoría de una dimensión de la percepción que nos acompaña a todo momento, durante todos los demás

2 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1995. Del mismo autor, *Anmutungen, Über das Atmosphärische*, Tertium, Ostfildern, 1998.

procesos de la percepción, del conocimiento y de la acción–; la estética debería convertirse en el análisis de la percepción estética atmosférica, que nos orienta siempre independientemente de cuán conscientes estemos de ella. Se trata de una propuesta sugestiva, que sin embargo implica grandes limitaciones. Desde esta perspectiva, no es posible considerar el simple aparecer, y el aparecer particular del arte sólo puede tematizarse de manera limitada. Quien, como Böhme, delinea la estética de un modo tan general, se ve en dificultades a la hora de hacer justicia a las cesuras internas de la práctica estética.

Por esa razón, adopto un concepto más delimitado de la percepción estética, cuyo rasgo fundamental es que algo se vuelve *llamativo* en su aparecer. El aparecer atmosférico al que me refiero no debe identificarse entonces con la perceptibilidad general de las atmósferas; debe entenderse más bien como una forma de *notar* correspondencias existenciales a través de los sentidos y mediante las emociones. El carácter explícito de lo atmosférico surge en cuanto éste se percibe en su elemento primordial: en el juego sinestésico de las apariciones que lo conforman. Las atmósferas no son "medias cosas", tal como se lee en Böhme con referencia a Hermann Schmitz; son el aparecer de una situación, un aparecer compuesto de temperaturas y de olores, de sonidos y de transparencias, de gestos y de símbolos que tocan y afectan de un modo u otro a quienes están inmersos en esa situación. En cuanto alguien no sólo está expuesto a ese juego de apariciones significativas afectivamente, ya sea de manera positiva o negativa, sino que atiende a él, percibe su entorno en un aparecer atmosférico.

Por lo tanto, si algo se muestra en *un* aparecer atmosférico, ello puede significar perfectamente que ese algo se muestra en *su* aparecer atmosférico: puede significar que una atmósfera *efectiva* se vuelve llamativa. Sin embargo, también puede interpretarse como el cambio repentino de la atmósfera como consecuencia de la atención estética –me detengo a contemplar la pelota y me sumerjo en la melancolía por el recuerdo de los niños, ausentes hace ya mucho tiempo–. Lo atmosférico siempre se muestra o acontece a partir de una correspondencia existente –por un tiempo largo o breve– entre las pers-

pectivas y las expectativas de nuestra vida, por un lado, y, por otro lado, el modo en que aparece una situación –por un tiempo largo o breve– a la luz de esas perspectivas y expectativas. Por ello, en este caso también puede hablarse de una percepción estética *de correspondencias*. Lo atmosférico también es objetivo, porque puede ser captado por todos aquellos que conocen o poseen las afinidades existenciales respectivas.[3]

A diferencia de la percepción del simple aparecer, que se concentra exclusivamente en la presencia sensible de sus objetos y mantiene por ello una *distancia* respecto de cualquier interpretación referente al sentido, la percepción de las correspondencias atmosféricas siempre es una captación *en medio del sentido*. Aquí los aspectos de un saber biográfico e histórico representan a menudo un papel importante. El empleo de objetos rituales en una ceremonia religiosa no significará nada para mí si no sé de qué objetos se trata ni a qué aluden; no captaré el aura de superioridad de un costoso objeto de diseño frente a un mueble ordinario de Ikea si no tengo conocimiento alguno de semejantes diferencias. La conciencia de las atmósferas moviliza un saber en torno a referencias culturales, en las cuales se inserta su percepción. A veces incluye además actos de la imaginación, a través de los cuales fantaseamos o rememoramos al mismo tiempo *otro* presente (el tiempo en que la pelota era el centro de atención en la vida de Oskar; el tiempo por venir, cuando los nietos volverán a llenar de vida el jardín). En la percepción atmosférica, determinados aspectos de la situación presente también pueden aparecer como objetos facultativos de la imaginación, como por ejemplo un paisaje o una escena urbana, percibidos a la vez como el paisaje de una pintura o como un decorado

3 Que los paisajes, las viviendas o las ciudades tengan *constantemente* una atmósfera determinada significa que *provocan* un determinado estado anímico en su presencia, siempre que otros intereses y ánimos no desplacen la receptividad para las correspondencias que despliegan aquéllas. Las atmósferas se encuentran en una *proporción* negativa o positiva, bella o sublime, respecto a determinadas posibilidades de la existencia. Estas ideas se encuentran desarrolladas en Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, pp. 240-244.

teatral. Sin embargo, lo decisivo para la conciencia del aparecer atmosférico en todas sus formas es que la atención a la presencia de una situación, en cada caso presente, esté en primer plano. El centro de esta atención es la exploración sensible de la forma por la cual algo que existe *en* esa situación –o de qué modo esta *situación*– corresponde o podría corresponder (de modo negativo o positivo) con mis dichas y con mis angustias.[4]

Esta intersección, llamativa para los sentidos, de la situación de la percepción y de la situación existencial caracteriza el modo especial por el cual la percepción estética de correspondencias se refiere al presente, distinguiéndola de la percepción estética contemplativa. La situación existencial de un ser humano se extiende más allá de su respectiva posición espaciotemporal: va desde el pasado de su historia particular (y su entretejimiento en la historia colectiva) hasta el futuro, coloreado por sus planes, sus esperanzas y sus temores.[5] Para la conciencia estética de correspondencias, se vuelven perceptibles las facetas de esa situación existencial. Percibiendo, podemos sentir cómo es, cómo fue o cómo será, o de qué modo podría ser, aquí y ahora, estar (o haber estado) ahí y en otra parte. Con un sentido atento para el aparecer atmosférico percibimos nuestra respectiva situación concreta, explorable a través de los sentidos, como una *imagen pasajera de nuestra vida*.

La conciencia del presente que se actualiza allí posee un carácter claramente distinto del simple aparecer. En ella no se da una concentración exclusiva en el aquí y ahora; la conciencia de correspondencias está abierta a todas las reminiscencias –bellas y terribles– de tiempos pasados y de tiempos futuros. Pese a que ambas formas de la situación

4 El modo condicional muestra que las atmósferas pueden experimentarse también en el modo de la conciencia imaginativa, representándonos cómo podría actuar en nosotros una atmósfera si fuéramos distintos de como somos (ahora) –o imaginando cómo actuaron en nosotros cuando éramos distintos de como somos ahora–.

5 Sobre el concepto de la "situación existencial" véase Martin Seel, *Versuch über die Form des Glücks*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1995, pp. 69-74.

estética puedan alternarse, nunca pueden coincidir del todo. La forma de la conciencia estética que atiende exclusivamente al instante y la forma de la conciencia estética que atiende a las atmósferas en el instante componen un contrapunto en la atención estética.

APARECER ARTÍSTICO

Las obras de arte no son objetos de un *simple* aparecer, y tampoco son tan sólo objetos de un aparecer *atmosférico*, aunque con frecuencia son *también* ambas cosas –y de un modo especial–. Poseen un aparecer diferente al de los tipos de objetos estéticos considerados hasta el momento. No se necesita ningún género o ninguna referencia artística para poder percibir un simple juego de apariciones o un aparecer atmosférico. Si bien los objetos facultativos y constitutivos de la imaginación representan con frecuencia un papel importante en la atmósfera de un lugar, el *concepto* de la correspondencia estética no debe exponerse a partir de los rasgos propios del arte. El carácter llamativo de las atmósferas no es por sí mismo una condición artística. Lo anterior significa, a la inversa, que no es posible concebir adecuadamente el estatus de las obras de arte a partir de los conceptos de la contemplación y la correspondencia estética.[6]

Las obras de arte se distinguen de los demás objetos del aparecer fundamentalmente por cuanto son *presentaciones*. De acuerdo con una propuesta razonable de Arthur Danto, los objetos de arte no deben equipararse con "mere real things", ni tampoco con "mere representations".[7] Son objetos de los sentidos diferentes de los demás objetos de

6 Exploro estas relaciones detalladamente en Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, pp. 257-266, y en Martin Seel, "Zur ästhetischen Praxis der Kunst", en *Ethisch-ästhetische Studien*, pp. 126-144.

7 Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 1981 [trad. esp.: *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002].

los sentidos por cuanto son presentaciones; son presentaciones distintas de otras presentaciones (y este planteamiento no es de Danto, sino mío) por cuanto son presentaciones *en el medio del aparecer*. Pero no basta con contrastar los objetos de arte con otros fenómenos y con otras presentaciones no estéticas, es necesario diferenciarlos además de otros tipos de objetos *estéticos*, a saber, de los objetos del aparecer simple y atmosférico, o más exactamente: es necesario diferenciarlos de aquellos objetos que son *únicamente* objetos de un aparecer simple o de un aparecer atmosférico.

Puesto que el próximo capítulo versa expresamente acerca del arte, por lo pronto sólo habré de insinuar esa diferencia. Las obras de arte son *presentaciones de constelaciones*. Una presentación acontece como presentación de una constelación cuando su sentido depende de una organización insustituible (irremplazable a través de otra combinación de elementos) del material. La diferencia esencial frente a otras formas de presentar, ya sean pertenecientes al lenguaje o a cualquier otro medio, estriba en que aquí se halla una organización precisa e individual de los elementos significantes –a diferencia del empleo no literario del lenguaje hablado o de la escritura, a diferencia de las fotos de prensa, de las señales de tráfico, de los pictogramas, etc.–. [8] Sin embargo, las obras de arte también son objetos del aparecer precisamente cuando se las considera bajo el aspecto de la configuración individual de sus signos, pues las configuraciones a partir de las cuales cobran su significado son accesibles únicamente en medio de una captación sensible que se demora ante ellas. A diferencia de los objetos de un *simple* aparecer o de un aparecer atmosférico *articulado*, las obras de arte son creaciones de una aparecer capaz de *articular*.

8 Frecuentemente, en esas formas de simbolización algunas secuencias también están definidas con precisión, como por ejemplo la secuencia de las palabras en una fórmula ritual o la secuencia de los colores en el semáforo. Muchos otros parámetros –la entonación, la velocidad, el color, etc.– tienen un rango de variabilidad mucho más amplio incluso que el de aquellas obras de arte que operan con diversas técnicas aleatorias (en ellas siempre resulta decisivo que precisamente *esas* apariciones se deban a una operación aleatoria).

Por esta razón se necesita una realización especial de la percepción. Las obras de arte son objetos que quieren *darse a entender* en su cálculo performativo. Esta comprensión no tiene que consumarse mediante el lenguaje, sino que puede desplegarse perfectamente en un movimiento corporal, como ocurre por ejemplo al bailar una música o en la exploración del espacio de una instalación mediante todos los sentidos; no obstante, esta comprensión se despliega fundamentalmente en el contexto de una exploración interpretativa, imaginativa y en ocasiones también reflexiva de los objetos artísticos. En la dependencia de una comprensión explícita o implícita radica otra diferencia importante frente a los objetos estéticos de la contemplación y de la correspondencia. A menudo, en estos últimos no hay nada que comprender. "No entiendo esta pelota"; esta frase, expresada en medio de una contemplación que se demora, sería una afirmación bastante extraña. Y tampoco se nos ocurriría decir, en el caso de una lámpara que estropeara la atmósfera de un espacio, "no entiendo esta lámpara". Diríamos más bien: "no entiendo cómo se le ocurrió a alguien instalar allí esa lámpara". Es verdad que la conciencia de las atmósferas abarca una comprensión compleja de nosotros mismos y del mundo; en la receptividad para las atmósferas *se muestra* una comprensión existencial. Allí el sentido y la comprensión están permanentemente en juego, pero las situaciones que aparecen en una atmósfera determinada no se convierten por esa razón en *objetos* de una forma especial de comprensión.

Por el contrario, los objetos a los que conferimos el estatus de obra de arte son desde un principio objetos interpretados y dispuestos para la interpretación. En ocasiones sólo son accesibles para aquellos que disponen de un saber de la historia del arte o de un saber histórico determinados. Quien ignora que *Kilómetro vertical*, la enorme escultura de Walter De Maria erigida en 1977 frente al Fridericianum en Kassel, consiste en un largo tubo enterrado, no percibirá que se halla en el ámbito de una obra de arte, aunque se encuentre encima de ella. Quien no lea la novela *Corrección*, de Thomas Bernhard, también como una parodia de Hegel y de Heidegger pasará por alto una importante dimensión de la obra. Todo saber y toda reflexión, toda interpretación y toda imaginación que el arte exige de sus espectadores tienen por finalidad desper-

tar a la vida el aparecer artístico de las obras. Sólo en ese aparecer pueden mostrarse los presentes reales e irreales del mundo humano. Sólo mediante la atención a las constelaciones de esta *presentación* podemos ser partícipes de las constelaciones *presentadas* por la obra de arte.

Lo anterior pone en evidencia la doble presencia de los objetos de arte. Crean un presente particular y al mismo tiempo muestran un presente particular. Pero no todos los objetos artísticos producen la percepción de un presente distinto del presente con el que se muestran a la percepción –*Who's afraid of red, yellow and blue* IV sería un buen ejemplo de ello–. En ese sentido, no todas las obras de arte son "objetos de la imaginación". Sin embargo, todas las obras, como se verá en el próximo capítulo, pueden comprenderse como presentaciones de un presente, que cultivan diversas técnicas para *producir* un presente particular. El presente producido y el presente presentado pueden corresponder, como ya lo hemos dicho, a dos situaciones distintas, pero también puede tratarse de una y la misma situación (como en el caso de la pintura de Barnett Newman). La confrontación con los objetos de arte bien logrados no nos lleva a percibir el instante, como ocurre en la percepción de un simple aparecer; tampoco resalta únicamente estados de ánimos y referencias a situaciones existenciales actuales o potenciales, como acontece en la conciencia de un aparecer atmosférico; la confrontación con la obra de arte nos muestra los presentes de la existencia humana, *independientemente* de cuál sea la respectiva situación existencial de los espectadores, los lectores o los oyentes. En confrontación con la obra de arte se descubren los presentes reales e irreales de una experiencia general. En la experiencia de las obras de arte *experimentamos* los presentes de la vida humana.

PRESENTES

La relación con el presente, esencial para la situación estética, debe entenderse como una forma de la experiencia humana. Según afirmé al comienzo, el presente que surge en la percepción estética no es tan sólo

una constelación temporal de cosas y de acontecimientos, sino ante todo una forma de confrontar esa constelación en la experiencia; es una *relación* actual del ser humano con su entorno. En consonancia con Heidegger, podemos hablar de un presente *extático*, de una situación *en medio de* un sinnúmero de referencias espaciales, temporales y pertenecientes al sentido.[9] De acuerdo con el examen de las tres dimensiones de lo estético (y, como habremos de confirmar en el próximo capítulo, a lo largo del camino por las distintas artes), el surgimiento del presente estético puede cobrar aspectos muy distintos. En el simple aparecer, una situación se desprende por un momento de su localización dentro de órdenes significantes fijos; en el aparecer atmosférico, una situación se muestra como un lugar de la existencia que nos acoge o nos repele; en el aparecer artístico, tiene lugar una experiencia con presentes presentados. En la atención al aparecer acontece siempre el surgimiento de algo presente aquí y ahora. Pese a que es posible que el aparecer contenga apariencias, pese a que es posible ampliarlo más allá del presente con la fuerza de la imaginación, es invariablemente el aparecer de una presencia real; es un proceso al cual no podemos atender sin atender con una energía sensible al presente de nuestra existencia.[10]

Cada presente de la acción y de la experiencia humana es una intersección del espacio y del tiempo: es un espacio donde se realizan la acción y la experiencia, y un tiempo durante el cual se extienden las secuencias de ambas. Más allá de cuán corto o cuán extenso sea cada uno de estos "espacio-tiempos", siempre están engastados en el horizonte de un espacio y un tiempo distintos, que ya han acontecido o que aún están por acontecer.[11] Desde la perspectiva de las personas que

9 Es posible aprovechar los análisis de Heidegger del tiempo en los §§ 65-67 de *Ser y tiempo* para un concepto del presente, sin tener que adoptar su crítica al "tiempo vulgar".

10 En esa medida, estas observaciones también tratan del "presente real" –aunque por supuesto no en el sentido teológico que George Steiner le atribuye a cualquier experiencia estética intensa (en *Von realer Gegenwart*, Munich, Hanser, 1990)– [trad. esp.: *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991].

11 "La extensión de la dimensión del ahora es diversa: ahora en esta hora, ahora en este segundo. Esta diversidad de la extensión de la dimensión sólo es

se encuentran en estos espacio-tiempos, estos horizontes existen continuamente como horizontes de sentido; a saber, como un espacio de *posibilidades* de la acción y de la comprensión, accesibles o inaccesibles, seguras o inciertas, ensayadas o apenas soñadas, alcanzadas o perdidas, prometedoras o sin esperanza alguna. Según su relevancia positiva o negativa, en aumento o en disminución, estas posibilidades se encuentran escalonadas bajo los aspectos de su proximidad o de su lejanía, de lo temido y de lo anhelado, de lo significativo y de lo insignificante. Los espacio-tiempos en los que nos desplazamos en la acción son espacio-tiempos del mundo en los cuales algo nos importa o podría importarnos de algún modo.

Lo indeterminable, que ha sido un tema constante en nuestra investigación, se muestra aquí desde otro ángulo. Cada presente abarca incontables posibilidades de actuar y de omitir, posibilidades realizadas o sin realizar, que están en el presente. Al igual que la mayor parte de las posibilidades omitidas, la mayor parte de las posibilidades realizadas pasan inadvertidas. Heidegger abrevió este fenómeno bajo el nombre de la "Geworfenheit", que contrasta con todo comportamiento "proyectivo". De acuerdo con esto, toda orientación se desarrolla en un horizonte de relaciones indeterminadas, y en su mayor parte indeterminables en la acción. El presente en el que nos desplazamos mediante la acción está constituido continuamente por una cantidad de conocimientos desaprovechados y de posibilidades de actuar sin realizar. En esta intersección de realidad y posibilidad, en el hecho de que cada presente de la acción consiste en posibilidades de la acción y del conocimiento existentes o inexistentes, aprovechadas o desaprovechadas, subyace un elemento común a las dos fuerzas opuestas de la percepción estética: perderse en lo real o desbordar todo lo (hasta entonces) real; ello es así porque toda realidad vivida como presente existe de manera esencial como una multipli-

---

posible porque el ahora es dimensional en sí mismo" [trad.: S. P.], es decir que consiste en un entretejimiento de lo permanente y de lo transitorio, de lo pasado y lo esperado, y por ello constituye "un *continuum* del flujo del tiempo". Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, p. 352.

cidad abierta de posibilidades disponibles o no disponibles: existe como una multiplicidad de posibilidades teóricas y prácticas realizadas (o al menos realizables) y también como una multiplicidad de posibilidades que desbordan (en mayor o en menor medida) nuestras facultades práctica y cognitiva en un momento determinado. Por lo tanto, un rasgo elemental de la realidad humana es que todos aquellos que se encuentran con una conciencia clara en medio de la existencia se remiten constantemente al pasado y al futuro, a situaciones probables, improbables o tan sólo imaginadas.[12] Por ello, el sentido estético puede concebirse también como un sentido para la potencialidad de las realidades que experimentamos o imaginamos como presentes de nuestra existencia.

No obstante, debemos aclarar de qué modo el sentido estético se refiere a presentes reales e irreales. Los espacio-tiempos que forman los presentes de la existencia humana pueden comprenderse, por un lado, como un espacio de posibilidades *constantes* de la acción. Para los niños, "la mañana en la escuela" se hace realidad cinco veces por semana. Para los alumnos de la escuela Grönland, la mañana en la escuela está articulada constantemente por medio de acciones y de eventos iterativos, pese a que cada una de esas mañanas, considerada de un modo particular, transcurra de una manera distinta para cada uno de los niños. Ninguna escuela –ni ninguna otra institución– podría existir sin producir y mantener regularidades de la acción (junto con los respectivos hábitos y tradiciones) espaciales y temporales. Éstas también cambian progresivamente, así como surgieron; sin embargo, con referencia a estas regularidades puede hablarse de un presente constante que, tanto para los alumnos como para los maestros, se convierte en realidad cada mañana.

El concepto de un presente constante a lo largo de un período de tiempo amplio contrasta con el concepto de un presente en constante

12 Por ese motivo Jean-Paul Sartre afirma con acierto que la facultad de la imaginación es esencial a todas las demás operaciones de la conciencia. Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, pp. 288-287 y 291-292 [trad. esp.: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1997].

evanescencia. Se refiere al *instante*, del cual deseamos que dure o que desaparezca. Desde esta perspectiva, ninguna mañana en la escuela o en cualquier otro lugar es la misma; cada una se despliega con ritmos distintos, internos y externos, y se extiende ante horizontes diferentes, abiertos por el deseo, por la esperanza, por la curiosidad y también por el hastío. Estos presentes no son constantes, sino evanescentes, porque son irrepetibles e irrecuperables. Esta mañana, esta noche, esta hora no se repetirán *así*, exactamente en el mismo entorno, con el mismo ánimo, precisamente en el mismo lugar de la propia historia y de la historia colectiva. Al igual que su contrario, el concepto de un presente *evanescente* capta un aspecto central de la realidad de la vida humana. Con frecuencia estamos en la misma situación a pesar de que nunca estamos en la misma situación: ambas verdades corresponden a la condición misma de nuestra existencia.

También es posible hablar de estas situaciones constantes o evanescentes en un sentido *abstracto* o *concreto*. Cuando los noticieros se refieren a "la presente situación de la universidad alemana" o al "estado actual de la contaminación del medio ambiente", se alude a condiciones sumamente abstractas. No se refieren a situaciones individuales de la acción en los ámbitos mencionados, sino a los aspectos generales de una totalidad de situaciones concretas. Debido a esa generalidad, uno puede estar constantemente –como miembro de la universidad o como habitante de la Tierra– en la situación correspondiente, sin que importe cuántas situaciones concretas atraviesa uno mientras dura esta situación general. Permanentemente nos encontramos en un sinnúmero de situaciones generales, pero a cada momento nos encontramos sólo en una situación concreta (que puede describirse y determinarse, como todo en este mundo, de muy distintas maneras). En tanto que la "situación actual en la escuela Grönlandstrasse" alude a un presente abstracto constante, en esa institución la vida cotidiana se despliega en situaciones concretas cambiantes. A los episodios de un presente concreto los llamo situaciones de la experiencia y de la acción, cuyo escenario puede especificarse mediante el uso de predicados de la percepción; se trata de situaciones de la percepción, las que a su vez también son perceptibles –como el recreo en el patio de la

escuela o la clase de matemática en el salón de clases–. Son situaciones existenciales dentro de un horizonte temporal y espacial más extenso, estructurado por el sentido. Por el contrario, a los espacio-tiempos de un presente *abstracto* los llamo situaciones existentes actualmente, cuya determinación se debe precisamente a la abstracción de determinados aspectos generales de los presentes concretos; son situaciones de la vida y como tales no son perceptibles, aunque para determinarlos recurramos a diversas percepciones de situaciones concretas.

A su vez, los presentes abstractos y concretos pueden ser más o menos constantes o evanescentes. Los ejemplos de presentes abstractos brindados hasta ahora correspondían a situaciones constantes. Por el contrario, "el presente de los instantes estéticos" es algo abstracto que se refiere a estados evanescentes. En contraste, los presentes concretos son situaciones constantes siempre y cuando ocurran en el mismo tipo de escenario y mediante el mismo tipo de acciones. En ese sentido, las mañanas en la escuela Grönlandstrasse son siempre las mismas – un ser-siempre-igual del que se quejan algunos niños (mientras que otros lo adoran en secreto)–. No obstante, las mismas mañanas también pueden entenderse, según hemos visto, como una sucesión de episodios de presentes evanescentes. Asimismo, los presentes constantes concretos pueden concebirse, como resulta evidente ahora, como *abstracciones* de los presentes concretos evanescentes. Sin embargo, no debemos incurrir en el error de considerar reales sólo a estos presentes evanescentes, pues los aspectos generales de una situación, constantes más allá del presente evanescente en cada caso, también son totalmente reales. De igual manera, el presente evanescente sólo es real en la medida en que puede experimentarse como un intervalo fugaz dentro de parámetros que permanecen constantes. Sin la experiencia de la evanescencia, nada podría reconocerse como algo relativamente constante; sin la experiencia de lo relativamente permanente, nada podría ser reconocido en su evanescencia; sin la alternancia de una relativa permanencia y una relativa evanescencia no sería posible ninguna experiencia. El presente pasajero de la existencia sólo está dado en la coexistencia de estados relativamente constantes y evanescentes.

FORMAS DEL TRATO CON EL PRESENTE

Podemos cerciorarnos de muy distintas maneras de las situaciones constantes de nuestra existencia. Podemos buscarlas intencionadamente, restablecerlas mediante las acciones correspondientes o explorarlas introduciendo variaciones deliberadas. Allí donde no es posible efectuar esa exploración práctica (porque las situaciones correspondientes se encuentran en el pasado, o porque no son accesibles por otras razones), podemos representarnos esas situaciones de un modo u otro, ya sea mediante imágenes o a través del lenguaje (o trayéndolas a la memoria con ayuda de las representaciones mencionadas), y también analizándolas en el marco de los conceptos. De ese modo, las situaciones constantes de nuestra vida resultan conocibles y domeñables hasta cierto punto; de esa manera podemos alcanzar una conciencia más aguda de los presentes actuales o ya pasados. Para ese fin, los medios electrónicos juegan hoy un papel para nada despreciable. Por cuanto hacen públicos acontecimientos accesibles por todos, establecen en las sociedades modernas un presente que se extiende más allá de las prácticas locales pero que al mismo tiempo está anclado en una orientación local.[13]

Ninguna de estas formas del trato con el presente presupone una conciencia decididamente estética. Para saber dónde estoy y cómo están hoy las cosas aquí y en otra parte, para saber qué situación es general o cuál es mi situación general, no hace falta en absoluto ninguna percepción estética –pese a que la percepción y la imaginación estéticas pueden resultar esclarecedoras en todos esos casos–. La *alteridad* permanente de los presentes en constante *evanescencia* en medio de circunstancias constantes se resiste no obstante a un dominio principalmente teórico y práctico, constructivo y reconstructivo. Atender a la presencia de esas situaciones particulares, que surgen y discurren en medio de relaciones generales, es justamente el dominio de la per-

13 Angela Keppler, "Verschränkte Gegenwarten. Medien- und Kommunikationssoziologie als Untersuchung kultureller Transformationen", en *Soziologische Revue*, Sonderheft Soziologie 2000.

cepción estética. Se consagra a los presentes concretos en su carácter irrepetible, en su potencialidad y en su naturaleza instantánea. Despierta un sentido para el color y para la tonalidad, para la voz y el ánimo propios, para el sabor y el tacto inconfundibles de una situación. En ese sentido, la conciencia del presente –la conciencia de presentes en cada caso *particulares*– es una conciencia estética.

Los distintos tipos de percepción estética nos muestran esos presentes de distintas maneras. En la atención a un *simple* aparecer nos percatamos de un presente mediante la suspensión temporal de sus relaciones significantes. Lo que aparece de ese modo es irrepetible en el significado más estricto: es una situación concreta en la momentaneidad (de sólo una o de la totalidad) de sus apariciones simultáneas. Desde luego que la situación de la pelota también sigue estando enmarcada en relaciones de sentido cuando sólo contemplamos la situación de la pelota: sigo sabiendo que es la pelota de Oskar. Pero ponemos entre paréntesis ese saber y el ánimo ligado a él. No cuentan en el transcurso de la contemplación estética; lo que vale es el instante de un aparecer radicalmente disfuncional y extraño al sentido. La exclusión del significado y del sentido efectuada por la percepción contemplativa también es un producto de la abstracción. Pero sólo puede realizarse en medio de la situación de presentes concretos y evanescentes. Esta abstracción, efectuada por todos los sentidos, no conduce fuera del carácter concreto ni de la transitoriedad del aquí y ahora, sino que nos introduce radicalmente en ellas.

En la apertura al aparecer *atmosférico* vienen a la conciencia, en cambio, precisamente las dimensiones de las relaciones existenciales y de sentido en que se enmarcan las situaciones concretas. Puede tratarse de situaciones repetibles o irrepetibles; pero allí donde actúa la percepción consciente de correspondencias existenciales *constantes*, éstas se experimentan siempre también en el juego instantáneo de sus formas. La atmósfera de la escuela Grondlandstraße puede seguir siendo la misma durante muchos años, pero la experiencia de esa atmósfera siempre corresponde a una de sus *expresiones* inconfundibles. (Sólo hoy gotea la nieve frente a los salones de clase, mientras los trabajadores martillan para reparar la ruptura del canal.) Aquí la mo-

mentaneidad del aparecer también es un aspecto decisivo con el cual emerge la yuxtaposición de las situaciones constantes y evanescentes de la existencia.

Por último, en la percepción del aparecer *artístico* acontece una presentación de presentes particulares. A menudo, estas presentaciones crean un presente concreto y constante, que podemos buscar una y otra vez. Sin embargo, cuando esas presentaciones sólo pueden aparecer mediante *ejecuciones* concretas, que no son posibles únicamente a través de la reproducción de medios de grabación (por ejemplo, a través del celuloide, de la cinta magnetofónica o del CD), la presentación artística es accesible sólo en la duración de un presente evanescente. Cualquiera que sea el tipo de presente creado por la presentación artística, siempre es una presentación de un tiempo en evanescencia –incluso cuando la presentación artística trata de las dichas de una vida eterna–.[14] La configuración artística de un presente *uniforme* y paralizante, o de un presente acechador, tal como se despliega en *Oblómov*, de Iván Goncharov, en *La celosía* de Alain Robbe-Grillet, o en *El libro de Blam*, de Alexsandar Tĭsma, es invariablemente una representación segundo a segundo, día a día, mes por mes o año por año, de un presente también evanescente, que se resiste a pasar precisamente a causa de sus rasgos opresivos. La creación artística de presentes constantes y abstractos –como los encontramos por ejemplo en *La guerra y la paz*, de Tolstoi, o en nuestra pintura de Barnett Newman– también expone su significado en una plenitud de escenas concretas o en la plenitud de la escena creada por la obra. Quizás obedezca a una ley de la presentación artística que el arte sólo pueda presentar presentes abstractos y constantes a través de una presentación de presentes *evanescentes*, y que sólo pueda alcanzar esto último mediante la escenificación de *su* propio aparecer, ya sea constante o evanescente. De esa intersección surgen todas sus maravillas, pues en ella radica la dife-

14 De lo contrario, esa vida no resultaría comprensible como una vida llena de dichas para quienes atienden a la presentación artística (retorno a este punto en el capítulo final del presente ensayo).

rencia entre la capacidad de la presentación artística y la capacidad de representar ajena al arte.

LA CONCIENCIA ESTÉTICA

El próximo capítulo trata en profundidad sobre lo anterior. Ahora sólo quiero trazar la imagen de la situación de la percepción estética que se desprende de las distinciones efectuadas hasta ahora.

El hallazgo más importante es el siguiente: no tratamos con tres situaciones distintas de la percepción estética que podemos encontrar independientemente; se trata más bien de tres dimensiones de *una* situación, que puede mostrar en primer plano uno de esos tres aspectos. Esto corresponde a un rasgo determinante de las formas de la percepción estética desarrolladas antes: cada uno de los modos de la percepción estética está fundamentalmente abierto para transitar hacia los otros modos.[15] Sin embargo, esto no significa que ellos sean indistintos. Corresponden a diferentes modos de la conciencia estética, que pueden no obstante intensificarse e irradiarse mutuamente. Así, aunque el arte produce en primer lugar objetos estéticos performativos que presentan algo, en ocasiones crea también objetos muy intensos del simple aparecer y del aparecer atmosférico. De modo semejante, los objetos del simple aparecer son a menudo el punto de partida para despertar la atmósfera que los envuelve, o para iniciar una imaginación artística o referida de algún modo al arte. Los lugares que llegan al aparecer en una correspondencia existencial constituyen frecuentemente ocasiones para liberarnos de nuestros propios sentimientos en la simple contemplación y también para ampliar, a través de la imaginación, el espacio de posibilidades de nuestra propia existencia. En la situación de

15 Los "objetos de la imaginación" *facultativos*, comentados en el capítulo 4, abren la posibilidad de transitar en cualquier momento a la percepción del aparecer *artístico*.

la percepción estética se cruzan los fenómenos del simple aparecer, del aparecer atmosférico y del aparecer artístico.

Según lo expuesto en el capítulo precedente, la *conciencia* estética es aun más vasta –no sólo incluye el ámbito de la percepción estética, sino que también abarca el ámbito de la imaginación estética, que puede estar ligada o no a percepciones actuales–. La conciencia estética surge siempre que se actualiza la facultad de representar o de percibir algo en su aparecer. Para que eso ocurra no hay necesidad de confrontar un objeto de la percepción presente; sin embargo, es menester tener como mínimo una *representación* de su presencia. En ese sentido, la teoría de la situación de la percepción estética esbozada hasta ahora no abarca todo el espectro de la conciencia estética, aunque sí muestra su fundamento, pues en el orden lógico del análisis la exposición de la representación estética está subordinada al examen de la percepción estética.

Ahora podemos responder también una pregunta adicional. La pregunta se refiere a la *permanencia* de la conciencia estética. Si la extensión de la conciencia estética es tan vasta, ¿no deberíamos afirmar entonces que la conciencia en general siempre es también en el fondo una conciencia estética? ¿No es apenas natural concluir que la conciencia estética es una *dimensión* intensa de la conciencia, del mismo modo que concluimos que las tres formas de la percepción estética corresponden a dimensiones de la conciencia estética? ¿No podríamos afirmar que siempre reaccionamos estéticamente frente al mundo, aunque lo hagamos con diferente intensidad y de modos muy distintos?

Quiero insistir en que si bien la atención estética es una posibilidad próxima a cada instante, no corresponde sin embargo a una condición permanente de la existencia consciente de las personas. Para eso nos hace falta el tiempo, y en consecuencia la energía, y por eso mismo también carecemos de la capacidad para dejarnos afectar en todo momento por los acontecimientos del aparecer. No pocas veces la reflexión y la acción excluyen una atención estética que las acompañe, en la medida en que aquéllas sólo pueden llegar a buen término a condición de que su práctica, destinada a una finalidad específica, no se distraiga. Basta pensar en la ejecución de un tiro penalti, en la solución a un

complicado problema aritmético, en la desactivación de una bomba o en la respuesta a una pregunta durante un examen. En esos casos, depende de la exigencia a la cual está sometido el actor el que él pueda ser receptivo para las sensaciones estéticas en una situación concreta (con un marcador de 4:0 a favor es posible disfrutar un tiro penalti). Así como en muchas ocasiones la conciencia estética puede acompañar cualquier tipo de realización no estética –desde conducir en coche hasta dictar un curso magistral de lógica–, muchas veces esa conciencia está excluida debido a una exigencia para determinar y disponer. Las atmósferas en las que se realiza la acción (y bajo cuya influencia ésta se despliega), así como las otras dimensiones del aparecer, no llegan entonces a la conciencia. El presente en el que se enmarca esa acción, el presente en el que la acción se absorbe y se pierde con vista a una finalidad, se sustrae entonces a una atención que se demora. Esta conciencia no estética se desarrolla en medio de constelaciones intrincadas, imposibles de divisar, sobre las cuales no puede alzar la vista, y a las cuales no quiere dirigir su escucha. Pero la conciencia no estética no *tiene* por ello menos presente que una actitud abierta a los aspectos del aparecer. Sí tiene ciertamente un sentido menor –y a veces ninguno– para el presente concreto en el que se absorbe en aquel instante. Sin esa ausencia temporal, la conciencia estética tendría mucho menos encanto.

Por otra parte, las consideraciones en este capítulo expusieron de nuevo la frecuencia y la intensidad con que nuestra conciencia se comporta como conciencia estética o se encuentra teñida por ella de algún modo. No sólo los recuerdos, los sueños y las representaciones poseen a menudo un rasgo estético, cuando es que no se realizan de hecho *como* imaginaciones estéticas; no sólo un sinnúmero de percepciones cotidianas contienen en muchas ocasiones componentes estéticos –ya sea que tengan por objeto el clima de hoy o a un distraído transeúnte, a los coches más modernos o a las ciudades más antiguas–, cuando es que ellas mismas no se realizan por instantes *como* percepciones estéticas; no sólo las reminiscencias biográficas, las reflexiones éticas y las consideraciones teóricas se orientan frecuentemente respecto de paradigmas y ejemplos del arte, cuando es que no se llevan a cabo en el

medio de la percepción de objetos de arte. Todo ello no puede ser tan sólo un fenómeno accidental de las distintas culturas, sino que corresponde más bien a una necesidad interna de la orientación espiritual de los individuos. La conciencia estética pertenece a la autoconciencia de las personas, que se comprenden como seres que habitan en un tiempo limitado y que no siempre cuentan con el tiempo y con el espacio para percibir su presente particular.

6
Constelaciones del arte

En este capítulo sólo quiero exponer una única tesis y defenderla de una objeción formulada con bastante frecuencia: las obras de arte son objetos de un *aparecer distinto*. Por esa razón, las obras de arte exigen una percepción diferente de la que requieren todos los demás objetos de la percepción. Según la objeción contraria a esta idea, es posible que la tesis anterior sea válida para muchas obras de arte, pero la creencia en la exclusividad del aparecer como un rasgo esencial al arte ya fue refutada de modo irrevocable por una tradición del arte del siglo xx que se remonta a Marcel Duchamp. Las distintas formas de la presencia sensible –prosigue el argumento– no son decisivas para el estatus artístico de un objeto, sino más bien los distintos tipos de *concepción* y de *interpretación* involucrados en la obra. Aquellos objetos artísticos (multiplicados por la profusa fantasía teórica de Arthur Danto) cuyo aspecto perceptible no difiere de los no artísticos sirven supuestamente para demostrar que, si bien la aparición y el aparecer son conceptos fundamentales de la estética, la teoría del arte puede en cambio prescindir de ellos sin ningún problema. Quiero aclarar, en franca oposición a lo anterior, que los objetos de arte también –y ellos aun con mayor razón– deben pensarse a partir de un concepto del aparecer. Quiero mostrar que la sensualidad y la intelectualidad de las obras de arte son *una* sola cosa.[1]

1 Con ello también me opongo indirectamente a la idea, defendida por Sartre, entre otros autores, de acuerdo con la cual las obras de arte son "objetos irreales" (Sartre, *Das Imaginäre*, pp. 191 y ss.). Para una crítica

EL MATERIAL Y EL MEDIO DE LAS ARTES

La mayor parte de los objetos artísticos surgen a partir del empleo específico de un material de los sentidos. Los distintos géneros artísticos pueden distinguirse, entre otras cosas, considerando qué material o qué tipo de empleo de ese material se toma como punto de partida. El carácter sensible del material, común al objeto artístico y a otros tipos de objetos, experimenta como consecuencia de lo anterior un cambio que no se da en ninguna otra clase de objeto. A continuación quiero trazar algunos de los pasos de esta transformación.

El *material* constitutivo de un género artístico es una condición sin la cual no podría existir ninguna obra de arte perteneciente a ese género –su empleo es una "conditio sine qua non"–. "Material" no significa aquí simplemente "materia", se refiere más bien a aquello que es trabajado o a aquello con lo que se trabaja, en virtud de lo cual puede hablarse de obras de arte pertenecientes a un género específico. Por ejemplo, lo relativamente sólido (desde la piedra hasta el acero, pasando por la tela) podría considerarse como el material de la arquitectura; la escultura también se vale de él (diversas artes pueden compartir el mismo material inicial). El material de la música serían los ruidos y los sonidos, en el caso de la pintura serían la superficie, el color y la línea. Las respuestas son menos evidentes en el caso de los géneros artísticos más recientes. El material de las instalaciones vendría a ser el espacio donde se despliegan sus coreografías. El material ineluctable de la literatura es la palabra (y en ocasiones sólo la letra), tanto en su aspecto gráfico y sonoro como también en su significado convencional. El teatro hablado también recurre a este mismo material, al que se suma el cuerpo humano en sus movimientos, que también es punto de partida de la danza.

---

ejemplar de esta idea, véase Albrecht Wellmer, "Das musikalische Kunstwerk", en Kern, Sonderegger y Wellmer (eds.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 2002.

Con frecuencia, el material artístico está impregnado de antemano de significados y de representaciones, y por supuesto esto ocurre de manera especial en el ámbito del lenguaje; pero en los demás géneros artísticos, el material tampoco se comporta como una masa neutral, a la que el artista le confiera de la nada un significado. Dependiendo del contexto histórico, cultural y, con mayor razón, del particular contexto artístico, los determinados materiales siempre cuentan de antemano con una significación o con un simbolismo más o menos establecidos; el artista responde y actúa en medio de ellos. Los objetos del arte están hechos a partir de uno o de varios de esos materiales previamente cargados de significaciones; sin la posibilidad de acceder a estos materiales mediante la percepción, la mayor parte de los objetos artísticos no podrían aparecer como obras de arte.[2]

Por supuesto que ninguna forma artística puede comprenderse exclusivamente a partir de su material. Los contornos de los distintos géneros artísticos sólo emergen a través de los distintos tipos de *empleo* de los materiales básicos. Así, el procedimiento fundamental de la arquitectura podría concebirse como la *división del espacio*, como el establecimiento de diferencias entre lo interior y lo exterior; en el caso de la música, la operación básica consistiría en la generación de ritmos y de relaciones sonoras (podría afirmarse que la música trabaja fundamentalmente con intervalos temporales y tonales); una operación básica de la pintura consiste en elaborar una diferencia entre la superficie del cuadro y lo que aparece en el cuadro. En lo que atañe a las instalaciones, podría afirmarse que generan una diferencia entre el espacio *donde* se presentan y el espacio *como* el cual se presentan. La operación fundamental de la literatura podría concebirse como la concatenación de letras y de palabras para formar textos visibles; puede afirmarse que la literatura trabaja con la diferencia entre un ordenamiento fugaz y un orden permanente de medios lingüísticos.

2 Digo "la mayor parte", porque hay géneros artísticos que operan con materiales no sensibles – "inmateriales"–: con programas de computador que obtienen sus diversas formas sensibles una vez que se les aplica el *procedimiento* artístico correspondiente.

Las diferencias que surgen a partir del empleo específico de un material básico pueden comprenderse como el *medio* primario de una creación artística.[3] El medio pone a disposición un amplio espectro de posibilidades de combinar elementos, mediante las cuales puede obtenerse un artefacto de un tipo determinado. Desde luego que estas operaciones fundamentales, realizables gracias al tratamiento específico de los distintos materiales –es decir, a través del uso de diversos medios–, no conducen por sí solas al concepto del género *artístico*. Con la excepción del ejemplo de la instalación, los empleos del material esbozados hasta ahora sirven ciertamente para conformar un *género* particular de artefactos, ya sean semióticos, estéticos o de cualquier otro tipo, pero no bastan aún para generar objetos de arte. Con todo, la utilización de los diversos medios de configuración significa un paso importante en la producción de las obras de arte, pues los resultados de todas las operaciones mencionadas no pueden percibirse del mismo modo que las piedras, los sonidos y los colores. Por el contrario, frente a esos objetos siempre hay que *comprender* en alguna medida las operaciones a las cuales se deben y las funciones en las que se enmarcan. No obstante, esta comprensión no conduce más allá de la percepción, sino que conduce más bien a una percepción capaz de captar sus objetos, en la organización de su material, como los productos de un determinado tipo de operaciones. Desde luego que lo anterior es válido para cualquier clase de artefacto, y por tanto no está referido únicamente a los objetos artísticos. La percepción de un auto o de un utensilio de cocina exige igualmente el conocimiento de la finalidad con que fueron creados y de la función que les corresponde. Las obras de arte se diferencian fundamentalmente de los demás objetos mencionados por cuanto aquéllas son *presentaciones*, a saber, *modos* particulares de presentación. Cualesquiera que sean las funciones que se les atribuyan, las obras de

3 El concepto del medio en el que me apoyo, y que se remonta a Niklas Luhmann y a Gregory Bateson, se encuentra expuesto con más detalle en "Medien der Realität und Realität der Medien", en Sybille Krämer (ed.), *Medien – Computer – Realität*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1998, pp. 244-268.

arte se diferencian de las demás cosas y de los objetos de uso por cuanto están hechas para ser concebidas como presentaciones de un tipo particular. Ésa es su función primordial. En la obra de arte los materiales están organizados de modo que *se* presentan para que podamos encontrar *algo* que se presenta en ellos.

Lo verdaderamente importante es el presentarse. Los objetos artísticos se exponen en la organización precisa de su material para, de esa manera, llevar algo a la aparición. A las operaciones elementales, conforme a las cuales un objeto pertenece a uno o a varios géneros de artefactos, debe sumarse entonces la *ejecución específica* de esas operaciones, a fin de obtener creaciones *artísticas* de uno u otro género, u objetos de un género artístico aún desconocido. El empleo específico de una forma artística –a diferencia de las formas *no artísticas* de construcción arquitectónica, de objetos, de imágenes, de textos y de sonidos, etc.– existe siempre que los objetos o acontecimientos creados son perceptibles como presentaciones en el medio de una *constelación individual* de los materiales allí empleados. A diferencia de otras formas de mostrar y de configurar signos, las obras de arte son objetos que, en virtud de su aparecer individual, figuran como una presentación de aspectos de la existencia humana.

En consonancia con lo anterior, la literatura estética puede comprenderse como la elaboración de textos que, por la disposición irremplazable de sus palabras, resultan sugestivos –a diferencia de los textos en que la sustitución del material es posible en cierta medida–. Asimismo, las fotografías artísticas se diferencian de la mayor parte de las fotos de prensa, pues lo que importa en las primeras es precisamente un ángulo exacto, determinados valores de la tonalidad, la distribución de luz y sombra, etc., en tanto que la foto del saludo presidencial bien hubiera podido captarse de una manera distinta. De manera análoga, las obras arquitectónicas percibidas como obras de arte se diferencian de las edificaciones que cumplen exclusivamente una función establecida (sin conferir a esa finalidad un aspecto sugestivo y llamativo), por cuanto la percepción de las primeras está atenta a un sinnúmero de detalles de la ejecución, que podemos desestimar en el otro caso sin ninguna pérdida. Los objetos artísticos son presentaciones para los

sentidos en un sentido elemental: nadie puede captar lo que se presenta en ellos si no está atento al *medio sensible* de esa presentación.

El medio sensible consiste en diferencias perceptibles por los sentidos, conjuradas al juego de una configuración significante que no es arbitraria. Allí donde ese juego se vuelve llamativo, los objetos se vuelven llamativos en su aparecer artístico. Éste sólo surge cuando un proceso de apariciones es captado como el medio de una presentación –de lo contrario se trataría tan sólo de una simultaneidad de apariciones, tal como pueden apreciarse en *cualquier* objeto percibido estéticamente–. Los objetos del simple aparecer y del aparecer atmosférico no poseen el estatus de medios artísticos: son lo que son en la percepción estética, pero no son lo que *muestran* a una percepción estética que comprende e interpreta.

Podría escribirse una estética de las artes como una teoría de la naturaleza de los medios artísticos y de sus correspondencias. Claro está que allí no deberían tematizarse únicamente los materiales y los procedimientos *primarios* de cada género artístico. Ningún género artístico puede comprenderse adecuadamente a partir de ellos. Antes que nada deberían tematizarse los medios que cada género *contiene* de manera fundamental, a través de los cuales cada forma artística se encuentra siempre en una comunicación con las demás. Sólo así podría hacerse justicia a la *intermedialidad* esencial de las artes, que si bien no es tan sólo un producto del "enmarañamiento" de las artes en el siglo XX, constatado puntillosamente por Adorno, ciertamente surge de manera drástica a partir de esa época.[4] Una relación inherente entre la literatura y la música radica por ejemplo en que ambas operan con un material sonoro; la música siempre trabaja con la sonoridad y

4 Theodor W. Adorno, "Die Kunst und die Künste", en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1967, pp. 168-192; del mismo autor, "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei", en Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann, Fankfurt del Main, Suhrkamp, 1978, vol. 16, pp. 628-642 [trad. esp.: "Sobre algunas relaciones entre música y pintura", en Theodor W. Adorno, *Escritos Musicales I-III*, *Obra completa*, Madrid, Akal, vol. 16, pp. 637-650].

también lo hace la literatura, siempre y cuando ella no busque en primer lugar una presentación gráfica. En tanto forma escrita, la literatura siempre posee una cualidad gráfica, expuesta de un modo particular por la poesía concreta. Todas estas posibilidades pueden aprovecharse expresamente en el trabajo artístico; no obstante, ellas existen aun cuando no son aprovechadas. Las imágenes artísticas también guardan una relación intrínseca no sólo con el relieve, sino también con la escultura. Independientemente de los rasgos figurativos y referentes a la perspectiva, la diferencia entre la superficie de la imagen artística y aquello que aparece presentado *en* o *sobre* ella contiene una huella de lo espacial que aunque sea negada de manera paradójica mediante las operaciones pertenecientes a la imagen, no puede ser borrada del todo por ellas. Las "shaped canvases" de Frank Stella, de comienzos de los sesenta, son un buen ejemplo de ello. Stella creó además en los años ochenta, con su serie *Cones and pillars,* "imágenes" extendidas en el espacio como esculturas, cuya espacialidad resultaba más pronunciada que la de cualquier relieve; invirtió el espacio ilusorio de la imagen y lo trasladó literalmente al espacio de la contemplación. Algunas formas de la danza-teatro se presentan como un teatro hablado pero sin palabras, omitiendo por momentos el acompañamiento musical (como es el caso de Pina Bausch). Allí se muestra cómo la sustracción de elementos usualmente presentes en un género puede revelar las correspondencias intrínsecas entre los géneros artísticos –en este caso se trataría de la correspondencia del teatro hablado con el teatro corporal y con la performance–. Puede afirmarse, en resumen, que cada género artístico guarda una variedad de correspondencias y afinidades intrínsecas con otros, aunque por supuesto no todo arte tiene una afinidad con todas las demás. Esas relaciones y esas correspondencias no son un elemento *adicional* al respectivo género artístico, con lo cual éste pueda *ampliarse* o *extenderse*, sino que son *fundamentales* para su naturaleza como tal.[5]

5 El concepto esbozado del medio perteneciente a los distintos géneros del arte, concepto esencialmente abierto a la interacción de las artes, podría seguir desarrollándose por ejemplo con referencia a las relaciones espacio-

LA PRESENTACIÓN DE CONSTELACIONES

¿Bajo qué condiciones un objeto de la percepción pertenece a un género artístico determinado o por determinar (aún)? ¿A partir de qué instante un objeto cuenta como un objeto de arte? Mi sugerencia es ésta: un objeto es artístico cuando cuenta como tal para algunas o para muchas personas. No hay una lista absoluta de características que distingan a las obras de arte de los demás objetos. No obstante, existen algunos rasgos mediante los cuales los objetos artísticos se diferencian de otros objetos, dentro de una percepción que reconoce a los primeros como un medio singular de la experiencia. Este reconocimiento es el verdadero *leitmotiv* de la filosofía del arte. Ésta discurre acerca del carácter que obtienen los objetos de la percepción en el trato que se les da como obras de arte, y acerca del tipo de trato en función del cual obtienen ese carácter.

Aquí se presenta una vez más la relación de interdependencia, que nos acompaña desde el inicio, entre la percepción estética y el objeto estético. Esta relación también persiste en el campo del arte. Los objetos de arte son objetos que están sujetos a un trato diferente al que damos a los demás objetos estéticos. Aparte de ello, son objetos que merecen o que no merecen este trato. A diferencia de todos los objetos de un aparecer simple, y de muchos objetos del aparecer atmosférico, el de obra de arte es un estatus *normativo*. Son objetos que *vale la pena* experimentar estéticamente –o que son candidatos para este reconocimiento–. Sólo pueden llegar a la aparición dentro del marco de una evaluación seme-

---

temporales que juegan un papel decisivo en la percepción de las obras de acuerdo con el género artístico (sobre esto véanse las observaciones de Niklas Luhmann en *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1997, pp. 179-181 [trad. esp.: *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005]. Además de las relaciones "inherentes", pueden distinguirse también relaciones "referentes al contenido" entre las distintas artes (las obras de un género se refieren a otro –tal como ocurre con muchas obras arquitectónicas fantaseadas por la pintura o la literatura–), y también pueden darse relaciones "de inclusión" entre ellas (una forma artística surge en otra –como las pinturas en una iglesia o en una instalación–).

jante. Esta evaluación se refiere a los rasgos del respectivo objeto, rasgos que sólo pueden percibirse desde la perspectiva del reconocimiento que les conferimos como obras de arte. Como ocurre en cualquier situación del aparecer, la existencia de los aspectos y las correspondencias perceptibles en cada caso no depende de que alguien *ocupe* actualmente la perspectiva en cuestión, así como tampoco depende de que una persona *determinada* ocupe esa perspectiva. Una consideración filosófica de la constitución del arte echa luz sobre una *particular* perspectiva estética –e ilumina al mismo tiempo qué puede experimentarse de ese modo–. Sin embargo, este análisis no pretende elucidar cuáles son los objetos que *cumplen* con las expectativas normativas ligadas a esa perspectiva; busca más bien una respuesta a la pregunta acerca de *lo que significa* que un objeto cualquiera cumpla con las expectativas ligadas a la exigencia del arte, o, en otras palabras, acerca de cuál es la función que cumplen cuando cumplen su función como obras de arte.[6]

En cuanto tratamos un objeto como un objeto de *arte*, no lo tratamos como objeto del simple aparecer o del aparecer atmosférico. Le corresponde un estatus como presentación de constelaciones –le corresponde el estatus de un objeto que, en el medio de su aparecer, presenta aspectos complejos del mundo humano–. Por ello son, en palabras de Hegel, "creaciones del espíritu". "El espíritu de las obras de arte", escribe Adorno en su *Teoría estética*, es espíritu que "aparece a través de la aparición".[7] Según continúa exponiendo Adorno, el espíritu que "impregna" la aparición sensible de una obra no puede pensarse independientemente de esa aparición; tampoco puede identificarse con ella, ni cabe asimilarlo a la intención del artista.

6 La filosofía de la estética procura expresar cuáles son las *capacidades* del arte; por el contrario, la crítica artística procura decir *cuáles* son las obras que cuentan con esas capacidades. Sobre la función de la crítica de arte, tema en el que no ahondo aquí, véase Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1985, cap. 3.

7 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, p. 135 [las citas pertenecen a la edición en español: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 121].

> No se identifica en modo alguno con el espíritu del artista, que es, a lo más, uno de sus momentos. Puede comprobarse esto en el hecho de que el artefacto, sus problemas y sus materiales también lo evocan. La aparición de la obra de arte considerada como un todo no es su espíritu y menos aún la idea aparentemente encarnada o simbolizada en ella; no se la puede aprisionar en una inmediata identificación con su aparición, ni constituye una nueva capa encima o debajo de ella; el suponerlo la convertiría en una cosa. Su lugar es la *configuración* misma de lo que aparece.[8]

En ese pasaje, Adorno señala de modo manifiesto e inequívoco una diferencia entre la aparición fijable y el aparecer artístico. Intenta concebir a partir de ahí el particular carácter sensible de las obras de arte. El espíritu de las obras, prosigue Adorno, "da forma a la aparición y viceversa; siendo la fuente de luz por la que brilla el fenómeno, se convierte ella misma en fenómeno en sentido pregnante".[9] Desafortunadamente, en la segunda mitad de la frase Adorno se deja arrastrar por Hegel, pues afirmar que un fenómeno sólo es "fenómeno en sentido pregnante" cuando está alumbrado por el espíritu humano resulta errado precisamente en el contexto de la estética.[10] Muchos objetos del simple aparecer no están impregnados por el espíritu; basta pensar por ejemplo en un paisaje con montañas o en la hierba a la vera del camino; pero los objetos que están impregnados de una forma u otra por el espíritu –como una pelota o una esquina de una calle cualquiera–, porque son producto de la elaboración humana, aparecen con frecuencia ante la contemplación estética con un carácter sensible resistente a la imposición de un sentido permanente. Es errado concebir la obra de arte como una especie de "superobjeto", como el único objeto que logra ser como todos los demás quisieran ser (o como

8 *Ibid.* (mis cursivas, M. S.) [trad. esp. cit.: *ibid.*].

9 *Ibid.* [trad. esp. cit.: *ibid.*].

10 A partir del significado de la palabra griega φαινεσται (brillar, alumbrar) Adorno extrae una generalización equivocada sobre el fenómeno en cuestión.

quisieran ser concebidos). Es igualmente errado concebir la obra de arte como un "superobjeto" estético, el único que puede ser como deberían ser todos los demás fenómenos estéticos. Si queremos hacer justicia al lugar especial que les corresponde a las obras de arte entre los demás objetos, debemos evitar estrictamente la identificación de la totalidad de los fenómenos sensibles con los fenómenos estéticos, y la identificación de éstos últimos con los fenómenos del arte.

En palabras de Adorno, un fenómeno cualquiera se transforma en un fenómeno estético en su forma más general tan pronto como no es percibido con un aspecto determinado, sino como una "configuración de lo que aparece". Esta distinción no puede marcar entonces la diferencia existente entre la obra de arte y los demás objetos estéticos. No obstante, el pasaje citado contiene una caracterización concisa de esa diferencia. Antes de dejarse llevar por una generalización excesiva, Adorno ya no habla meramente de los *objetos* que *son* configuraciones de lo que aparece, sino que se refiere al *espíritu* de las obras de arte, cuyo *lugar está* en esas configuraciones. Con esa indicación es posible desarrollar un buen argumento. El espíritu humano está en los medios más diversos –en los sonidos propios del lenguaje, en la escritura, en los gestos y en los símbolos, y en un sinnúmero de sistemas de signos; el "espíritu", es decir una intencionalidad cargada de contenido, no consiste en nada distinto al uso de estos diversos medios de articulación–. El arte, prosigue Adorno, es *un* modo particular de articulación, de expresión o de presentación de los contenidos del espíritu –es el modo que se despliega en el medio del aparecer, ligado a las "configuraciones de lo que aparece"–.

Esta forma de presentación difiere de otras porque todo lo que presenta es presentado mediante la presentación del medio sensible.[11] Lo anterior es válido, en un sentido trivial, para cualquier tipo de uso de signos. Toda frase tiene que ser visible o audible de algún modo para poder atender a su significado. Pero para poder comprenderla

11 Esta concepción, que entronca con el formalismo checo y ruso, es defendida por Luhmann en *El arte de la sociedad*, especialmente en el cap. 3.

no tiene que llamarnos la atención como una constelación individual de palabras –no tenemos que reparar en ella y explorarla de modo especial–. Todos los usos de signos *requieren* de un medio sensible, pero no todos lo *presentan*. No todos presentan lo que presentan mediante una presentación de su medio. Por el contrario, las frases literarias, los sonidos musicales o las imágenes artísticas se comportan justamente de esa manera. Sólo muestran *algo* en tanto que *se* muestran. Sólo muestran algo a aquél que las percibe como una constelación individual de apariciones (irremplazable por otra combinación distinta de elementos). Esta percepción se dirige a la simultaneidad de un acaecer de apariciones. Quien quiera experimentar los contenidos de la obra de arte debe atender siempre a esta simultaneidad, a esta interacción, a este *proceso* de las obras de arte, como subraya Adorno incansablemente. La presentación del mundo de la obra acontece como una presentación de sí misma.

En ello radica su capacidad de llevar a la presentación aspectos cuya exposición sería imposible de otra manera. Las constelaciones de la obra se convierten así en signo de las constelaciones del mundo. La percepción de los objetos artísticos no sólo posibilita un recuerdo de la presencia de las cosas y de los acontecimientos y también un sentido para las situaciones existenciales articuladas atmosféricamente, sino que además posibilita distintas *confrontaciones con los presentes* de la vida humana. Éste es el fenómeno de la imaginación artística discutido antes. Los objetos de arte, tal como sostuve en el capítulo 4, dan origen a un presente particular en el que viene a la presentación un presente distante o aumentado de alguna manera. El presente con el que nos confronta el objeto del aparecer artístico no puede disociarse del presente generado a través del aparecer de la obra. Conforme a las consideraciones del capítulo 5 acerca del concepto del presente, no cabe identificar sin embargo el acontecer de la obra de arte que viene a la presentación con sucesos exteriores del mundo. Se refiere más bien a los distintos modos de hallarse involucrado en circunstancias del mundo reales o irreales, pasadas, presentes o futuras. Así, se presentan diferentes modos de *confrontación con el mundo*, con lo cual también se hacen posibles distintos modos de *confrontar una confrontación con*

el mundo. De un modo u otro, el carácter sensible y procesual de los objetos artísticos deviene en un signo complejo de la procesualidad del ser en el mundo humano. En ello consiste su aparecer artístico.

El aparecer artístico puede transportar a un lector a mundos inalcanzables y sin embargo no tan lejanos, como ocurre con la lectura de *Las ilusiones perdidas* de Balzac; puede llevar al lector a presenciar, muy de cerca, la situación interpretativa en la que se encuentra él mismo cuando lee un texto enigmático, como ocurre por ejemplo con la lectura de la parábola de Kafka *Acerca de las parábolas*; puede transportar al espectador a una Venecia imaginaria o idealizada, como sucede ante las pinturas de Canaletto, o a presenciar, al contemplar la obra de Newman *Who's afraid of red, yellow and blue IV*, la situación estética y cultural en la que se halla el espectador; el arte de la improvisación de un John Coltrane puede transportar al oyente a las *Stellar regions*, en las que se escucha, en medio de elevaciones y caídas, de aceleraciones y desaceleraciones, de armonías y desarmonías, un balance musical y existencial extremo; o también puede conducirnos a los abismos del himno nacional norteamericano, celebrado y desgarrado por Jimi Hendrix en su guitarra eléctrica, signo de una apología ambivalente del patriotismo y al mismo tiempo de una apología de un patriotismo ambivalente.

Sería errado pensar que el fenómeno de la presentación sólo atañe a la pintura y a la literatura, al teatro y al cine; pertenece en igual medida a la arquitectura, a la danza y a la música –por no mencionar las formas híbridas de estos géneros artísticos–. Supongamos que sustituimos la música de una película: de ese modo cambiaríamos el *mundo* de esa película. El transcurso de la música es el despliegue de una constelación de acontecimientos, cuya emoción es invariablemente también una expresión de una emoción humana literal y metafórica. Nos muestra su movimiento y nuestro propio movimiento; nos mueve y nos muestra su propia emotividad. Aquí tampoco hace falta para nada que la situación imaginada artísticamente coincida con la situación real de su recepción; pero aquí también puede ocurrir esto. La música puede transportarnos, de una manera más intensa que todas las demás artes –a excepción quizás del cine– a estados de los que ella misma es una expresión imaginativa; pero el carácter del movimiento

y de la emotividad presentados por ella son igualmente comprensibles y experimentables sin necesidad de asumir sus estados anímicos. Un aria increíble o una canción de rock conmovedora también pueden escucharse con plena calma interior. Albrecht Wellmer resume de modo convincente la relación existente entre la excitación cognitiva y corporal característica de la música:

> Las curvas excitantes de la música siempre son curvas del cuerpo, de un territorio oscuro entre el sujeto y el objeto, es decir, de un cuerpo inmerso en el mundo afectiva y eróticamente, tal como lo muestra Roland Barthes en el ejemplo de la *Kreisleriana* de Schumann; al mismo tiempo, la música crea ahí un "campo significante" [...] para los sujetos dotados de lenguaje, involucrados en el mundo existencialmente y en el medio de la comprensión.[12]

LOS ENUNCIADOS DE VALÉRY Y DE CHANDLER

Ningún esfuerzo está de más para recalcar el carácter doble de las obras de arte. Como todos los demás objetos estéticos, las obras de arte son también acontecimientos del aparecer; en tanto tales les corresponde una especial presencia. Pero el proceso de su aparecer es un proceso performativo, mediante el cual presentan algo en su presencia. La especial presencia de los objetos de arte va de la mano de una presentación especial de un presente.

Asimismo, a la obra de arte le corresponden también por partida doble los rasgos propios de la indeterminabilidad mencionados en referencia a Valéry (razón por la cual Adorno les atribuye, no sin razón, un "carácter enigmático"). Las obras de arte son indeterminables en

12 Albrecht Wellmer, *Das musikalische Kunstwerk*; véase Roland Barthes, "Der Körper der Musik", en *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1990, pp. 249-311 [trad. esp.: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995].

sí mismas; lo que sea que presentan, lo presentan conservando su indeterminabilidad. Debemos comprender de qué manera lo uno está ligado a lo otro.

"Lo bello –sostiene Valéry en referencia al arte– exige quizás la imitación servil de lo indeterminable en las cosas." Aquí cabe destacar antes que nada el segundo aspecto: las obras de arte convocan al presente a aquello que en las cosas se resiste a una fijación conceptual cuya intención es determinar. Lo que se resiste a ser determinado es, como lo expliqué en el capítulo 2, una presencia sensible sin reducir. Pero, como podemos traerlo a la memoria en referencia a los capítulos posteriores, esta presencia sensible también puede verse recargada atmosférica e imaginativamente, y además puede estar enriquecida con elementos de una apariencia guía. A lo anterior se suma que las situaciones presentadas por el arte no siempre son meramente situaciones estéticas; las "cosas" que encontramos presentadas en la obra de arte no son en absoluto exclusivamente circunstancias estéticas. En ellas también puede entrar a jugar una apariencia guía, al igual que todas las formas humanas imaginables de estar involucrado en el mundo. La totalidad del espectro afectivo, cognitivo y práctico en el que están dados las cosas y los acontecimientos puede llegar a la presentación de forma artística. Lo que sea que se presente allí, se presenta siempre con una simultaneidad de caracteres que se sustraen a una exploración que busque determinarlos hecho por hecho. Basta pensar en el vacío de la piscina, sedienta en vano de plenitud, evocado por Chandler en tan sólo media frase.

Pero es una *frase* literaria la que nos permite imaginar todo aquello. Y a esta frase también le corresponde el carácter de la indeterminabilidad, y por supuesto en mayor medida a la novela en la que figura. Cuando Valéry sostiene que la belleza de la obra de arte consiste en una *imitación* de lo indeterminable, no hay que tomar demasiado en serio esta palabra. El mismo Valéry resalta incansablemente las posibilidades constructivas, el carácter inventivo del arte. No obstante, el objeto del lenguaje –o de cualquier otro tipo– creado por el artista no sólo *habla* de la indeterminabilidad de todas las cosas, sino que *participa* de ella, y se convierte él mismo en un símbolo de esa indeterminabilidad. Por su parte, los objetos de arte logrados representan

objetos indeterminables, llamados a presentar lo inconcebible en "las cosas". Muestran objetos indeterminables, como podría afirmarse lacónicamente en un doble sentido. Se muestran en su propia indeterminabilidad y muestran algo en una indeterminabilidad –en la indeterminabilidad constitutiva de la presencia irreductible de las cosas y de los acontecimientos–. La plenitud fenoménica con la que presentan algo sólo se deja presentar mediante la articulación de objetos que muestran ellos mismos esa plenitud inabarcable. Es por eso que sólo podemos percibir una obra de arte como obra de arte cuando la captamos en su aparecer: en el proceso de su sensibilidad, que constituye el medio en que podemos encontrar expuestos los contenidos en el juego de los elementos de la obra. "Nothing looks emptier than an empty swimming-pool" –sólo quien puede sumergirse en el sonido oscilante, en el movimiento ondulante de esta media frase, puede imaginar con una plenitud de imágenes el vacío metafísico de la piscina–.

Las obras de arte logradas, es ésa la idea de Valéry cuya esencia entendemos ahora adecuadamente, son objetos que *imaginan y manifiestan* de qué modo las cosas, en nuestra relación con ellas, son indeterminables. Esta dualidad es esencial para comprender todo lo que puede alcanzar el arte. Es decisivo para la tensión interna que alimenta la vida interior de las obras de arte. La exploración del objeto sensible y el descubrimiento del mundo imaginado e interpretado por la obra y presentado en ella es un acontecer impredecible y con frecuencia desconcertante, pero es *un* proceso de la percepción, en el cual y a través del cual se despliega el proceso del aparecer artístico. El proceso de la obra nos introduce a un presente intenso por cuanto nos lleva a un presente intenso (actual o ausente) para los sentidos.

GRADOS DE LO SENSIBLE

Con lo anterior está dicho todo acerca del especial carácter sensible de los objetos artísticos. Su aparecer cargado de significado los diferencia de modo fundamental de los demás objetos del aparecer y de

los demás objetos de la percepción –incluso cuando poseen el mismo ser-así que éstos–.

Retornemos de nuevo a la pintura de Barnett Newman presentada en la página 31. A primera vista, el lienzo rectangular, de gran formato, está organizado de manera muy sencilla: a la derecha se ve una franja roja de gran tamaño, a la izquierda se aprecia otra franja igualmente grande, en el medio se encuentra una superficie azul más bien angosta. Esto podría llamarse la *aparición visual* de la obra. La pintura posee este aspecto para todos aquellos que gozan de una visión normal. El ser-así de este objeto visible es accesible a la percepción pre-estética. Ocurre en cambio algo distinto con el *simple* aparecer –en este caso: la simple visibilidad– de la superficie multicolor. Este juego de apariciones no es accesible en absoluto a una percepción centrada en identificar algo "al vuelo"; tan sólo se muestra a una percepción estética que se demora. En ella surgen la intensidad y la espacialidad desiguales de las franjas coloreadas, su equilibrio y su alternancia. En la receptividad hacia su aparecer *atmosférico* el objeto se presenta de nuevo de otro modo. Así, el cuadro podría experimentarse quizás como una acentuación fuerte, poderosa y algo solemne del espacio donde está instalado. Una vez más, la tela tricolor surge de otra forma para quien lo contempla en su aparecer artístico. Sólo entonces resulta evidente que en el caso del lienzo estamos viendo un *cuadro* que se halla en un intenso diálogo con otras pinturas (por ejemplo, con las demás obras de la *serie* a la que pertenece). Sólo entonces podemos experimentar la interacción de los colores como una dramatización de las posibilidades fundamentales de la pintura y de la existencia misma. Sólo entonces podemos percibir el cuadro como una destrucción sublime de un orden de sentido composicional y cultural.

El carácter del cuadro mencionado en último lugar no es accesible en absoluto para una percepción pre-artística –así como tampoco lo es para una contemplación estética pre-artística–. Pero ese carácter artístico *está allí mismo*: está allí para una percepción capaz de ver ese objeto como un objeto pictórico, y capaz de contemplarlo como una imaginación del carácter indomeñable de los colores y de las formas,

a partir de los cuales están configuradas las obras pictóricas y otras creaciones culturales. En esta percepción, las correspondencias irradiadas en el espacio del cuadro se transforman; ahora la obra colorea el espacio con una energía espiritual que antes no podía sentirse. La percepción de la reunión y la interpenetración de los colores también adquiere un valor distinto; se convierte en una fase de la percepción del cuadro que la intensifica, y en la que la receptividad de los observadores retorna a la pura presencia de los colores, en contraste y en conflicto unos con otros.

Independientemente de si percibimos el objeto sólo en su simple aparecer, en su aparecer atmosférico, o en su aparecer artístico (que en ese último caso también *incluye* la simple presencia y la presencia atmosférica, que emergen bajo una luz distinta), su aparición sensible, su "aspecto" acorde a su mera determinación sensible, no cambia en absoluto. Sigue siendo la misma superficie roja, amarilla y azul. Pero alcanza, según como la dejemos actuar en nosotros, un *aparecer distinto*. El modo de percibir la superficie coloreada, la forma en que ésta nos aparece, depende de la actitud con que la enfrentemos. Las obras de arte son objetos captados de un modo determinado. Lo que se presenta a la experiencia en estos tipos distintos de percepción no es ninguna proyección; no es algo simplemente añadido en la contemplación; no es algo que no esté realmente allí. Cada forma de confrontación *descubre* más bien otras cualidades y otros procesos en sus objetos. Cada una de las perspectivas explicitadas en el capítulo precedente accede de una forma distinta a la *realidad* de sus objetos.

Lo que acabo de exponer acerca de la percepción visual, volviendo al ejemplo de Newman, podría mostrarse de manera análoga para el oído (y también, con algunas limitaciones, para los demás sentidos). Ello revelaría la misma relación general existente entre la sensibilidad y la sensibilidad estética. Las *dos* formas en que algo está dado a los sentidos, elucidadas en el segundo capítulo bajo el título de "ser-así y aparecer", conducen en el ámbito del aparecer a la distinción de *tres* tipos de plenitud fenoménica de los objetos de la percepción. De este modo, es posible distinguir en total *cuatro* grados de lo sensible. Al ser-así sensible (que admite a su vez una subdivisión en otras catego-

rías, las cuales sin embargo no interesan en este lugar) se oponen el simple aparecer, el aparecer atmosférico y el aparecer artístico. Estas formas del aparecer estético surgen cuando un objeto de los sentidos de tales y cuales características se percibe en la simultaneidad y momentaneidad de sus apariciones, mostrándose así en una presencia fenoménica sin reducir.

En la percepción de algo como un objeto artístico, esa presencia se percibe de un modo especial. Pero esto no ocurre como si al objeto del aparecer le fueran injertadas determinadas interpretaciones, mediante las cuales se transforma adicionalmente –como por obra de un bautismo– en un objeto de arte con ciertos contenidos. No: en cuanto lo vemos (o lo oímos, o lo leemos) como un objeto artístico con contenidos, el objeto se muestra con un aparecer distinto, imposible de acceder de otro modo. Entonces *vemos* situaciones y correspondencias (o las oímos o las experimentamos en la lectura) que antes eran invisibles (o inaudibles, o imposibles de experimentar en la lectura). La realidad particular de las obras de arte se despliega en los procesos particulares de su aparecer.

Pero las obras de arte no sólo muestran un *aparecer* distinto frente a los demás objetos estéticos, también despliegan una forma distinta de *significar*, que las separa del resto del mundo de relaciones referentes a la expresión y al uso de signos. El significado de la obra, su contenido, es y permanece sujeto a su figura individual, y de este modo a su aparecer específico. Sólo ante la obra de arte es posible experimentar lo que se encuentra configurado en ella. Sólo en presencia de la obra es posible conocer aquello que la obra procura en cuanto a conocimiento. A diferencia del conocimiento empírico o de otras formas de conocimiento, el conocimiento de la obra no puede *alcanzarse* mediante enunciados. Si se afirma que *Who's afraid of red, yellow and Blue IV* despliega un conflicto entre un orden cultural y su transgresión, o que incluso muestra cómo cualquier orden humano contiene las fuerzas de su propia transgresión, estas frases no capturan en absoluto la *experiencia* que acontece ante el cuadro y que luego puede ser formulada independientemente del cuadro. A lo sumo expresan un conocimiento obtenido *a partir* de la experiencia de la pintura de Newman.

Como frases interpretativas, brindan ante todo indicios de una experiencia compleja, apenas insinuada en la frase *acerca* del cuadro, y que sólo puede realizarse *ante* el cuadro. Esto significa que el conocimiento estético no puede captarse con determinación proposicional. Puede llevar a ciertos conocimientos conceptuales, o tomar de ellos su punto de partida, pero no *es* un conocimiento conceptual, porque permanece sujeto al acontecer sensible y significante, y por lo tanto también está sujeto al aparecer específico de los objetos artísticos. Toda percepción en el arte parte de un aparecer y se dirige a un aparecer.

LA OBJECIÓN DE DANTO

Precisamente lo anterior ha sido objeto insistente de controversia en el siglo XX. Los días del aparecer artístico, reza un supuesto bastante generalizado, pasaron hace ya tiempo. Según la opinión de muchos, importantes corrientes del arte moderno se rehúsan a cualquier movimiento sensorial y a cualquier contacto con los sentidos. El divorcio de la filosofía del arte y de la estética ya ha sido celebrado por muchos. Con más tenacidad que cualquier otro, Arthur Danto se ha convertido en el abogado de esta posición. Ha planteado con suma claridad y plasticidad la pregunta por el estatus de las obras de arte. Sin embargo, la conclusión que extrae desconoce justamente el estatus del arte contemporáneo.[13]

El punto de partida de Danto es la observación de que ciertos objetos, desde Duchamp y Warhol, que en su aspecto no difieren en nada de los objetos cotidianos más triviales, pueden convertirse en obras de arte. Entre dos objetos imposibles de distinguir fenoménicamente –ya

13 Al respecto véase Martin Seel, "Art as appearance. Two comments on Arthur C. Danto's *After the end of art*", en *History and Theory*, N° 37, 1998, pp. 102-114, así como la réplica de Danto a mis objeciones, *ibid.*, pp.132-134. El tópico referente a la escisión de la teoría del arte y la estética también se encuentra en Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, pp. 493-494.

sea un secador de botellas, una silla, un paraguas, un montón de arena, un directorio telefónico o unas cajas de detergente– uno de ellos puede ser una obra de arte mientras que el otro sólo es lo que es. Así las cosas, reza la conclusión de Danto, el aspecto de los objetos no puede ser el factor responsable de la condición artística de los objetos. Al fin y al cabo, ambos objetos son idénticos en su aparecer. "En lo que respecta a las apariciones –resume Danto– cualquier cosa podía ser una obra de arte, y ello significaba que si uno iba a investigar qué era el arte, había que dar un giro de la experiencia sensible hacia el pensamiento" (trad.: S. P.).[14] Ese alejamiento del carácter sensible del arte conduce a un diagnóstico aventurado sobre la condición de las *visual arts*. "La visualidad se descarta como algo poco relevante para la esencia del arte, tal como la belleza ha demostrado serlo. Para que pueda existir el arte no hace falta que exista ni siquiera un objeto que mirar, y si hay objetos en una galería, pueden tener cualquier aspecto" (trad.: S. P.).[15] De la historia del arte que comienza con Duchamp se colige supuestamente lo siguiente: "La conexión entre el arte y la estética es un asunto de contingencia histórica, y no es parte de la esencia del arte" (trad.: S. P.).[16] Acerca del arte contemporáneo se afirma: "Hay una característica del arte contemporáneo que quizás lo distinga de todo el arte a partir de 1400, y es que sus principales intereses no son estéticos" (trad.: S. P.).[17] Muchos artistas del siglo XX lograron "expulsar lo estético de lo artístico",[18] palabras más palabras menos: consiguieron expulsar del templo del arte toda seducción de los sentidos.

En Danto, la expresión "estético" figura principalmente para designar todo aquello que es perceptible mediante los sentidos. Para Danto, la dignidad del arte contemporáneo –y a fin de cuentas también de

14 Arthur C. Danto, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 13 [trad. esp.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999].

15 *Ibid.*, p. 16.

16 *Ibid.*, p. 25.

17 *Ibid.*, p. 183.

18 *Ibid.*, p. 84.

todo el arte precedente– estriba en que ésta siempre se halla por encima de su aparecer sensible. Los objetos de arte son fundamentalmente distintos del aspecto que muestran a los sentidos. Encarnan ideas invisibles en ellos, y éstas les son atribuidas por el artista y por los espectadores. Sin que importe con cuánta animadversión o con cuánto afecto al arte –como es el caso de Danto– pueda pronunciarse esta tesis, en todo caso es absolutamente errada. Es además innecesaria para contestar las preguntas, planteadas con lucidez por Danto, acerca del estatus de las obras de arte que siguen los pasos de Duchamp.

En su conjunto, el argumento incurre en una conclusión errónea de graves implicaciones. Danto supone que los objetos fenoménicamente idénticos son estéticamente equivalentes. Pero precisamente ese supuesto es falso. La (misma) aparición sensible de un objeto, según lo hemos expuesto en referencia al ejemplo de la pintura de Newman, puede obrar estéticamente de modo muy distinto. El mismo *aspecto* del lienzo tricolor puede *aparecer* en tres modos estéticos distintos. En la contemplación de la simultaneidad de aspectos sensibles de un objeto éste cobra un valor estético diferente dependiendo de si se atiende más que nada a la simple presencia, a la presencia atmosférica o a la presencia artística. Y precisamente en el caso del arte, los gestos y los contenidos de la obra sólo pueden experimentarse en la dimensión de un aparecer abordable mediante la interpretación y la imaginación.

Si se lo desafía con esta réplica, Danto juega la carta que suele jugarse en estas ocasiones: nos remite a algunos de los *ready-mades* de Duchamp. Allí algo se convierte, según parece, en un objeto artístico, y por ende en un objeto de la interpretación, sin transformarse por ello en el objeto de una imaginación ligada al aparecer de ese objeto. Allí hay mucho que pensar pero no hay realmente nada para ver –fuera de lo que se observa de por sí en un objeto de esa naturaleza–. Duchamp instaló en 1915, bajo el título de *In advance of the broken arm*, un objeto de ese tipo en el techo de su taller en Nueva York. Se trataba de una pala metálica común y corriente para quitar la nieve. Como sea que se interprete este objeto, es un claro ejemplo en contra de la concepción según la cual todas las obras de arte son objetos de la imaginación, pues aquel objeto es renuente a cualquier transformación mediante

los sentidos y a cualquier trascendencia imaginativa, esperables en otras obras de arte. Como observa Danto con acierto, la pala escogida por Duchamp difiere de todas las demás palas de este mundo en virtud de esa refutación, pues las demás palas tan sólo pueden fallar en su uso, pero no pueden refutar nada. Pero ¿cómo debemos comprender esta renuencia artística? ¿Dónde tiene lugar? ¿En el plano del aparecer o en la esfera de la reflexión?

Aceptar esta última sugerencia equivaldría al suicidio de la filosofía del arte. No es posible comprender ninguna obra de arte, ni mucho menos la gracia genial de las maniobras de Duchamp, a partir de esta alternativa; porque la renuencia expuesta al instalar una pala en el espacio del arte sólo es practicable en el *plano* de la esfera del aparecer artístico. Sólo allí es posible frustrar la satisfacción y la expectativa de un "aparecer distinto", porque sin el *intento* o la intención de ver en aquel objeto algo distinto de un objeto práctico o estético cualquiera, su exposición no sería reconocible en absoluto como un procedimiento artístico. En su resplandor metálico, la pala permanece muda frente a la exigencia de un aparecer imaginativo; deniega cualquier expectativa de una trasformación en otro estado, expectativa cuya satisfacción sigue prometiendo el arte antes y también después de Duchamp. Pero la pala se presenta como un objeto de arte –como un objeto que justamente *atrae* la percepción que deniega al mismo tiempo–. Se muestra única y exclusivamente como un trivial objeto de uso –pero *se presenta* como tal ante la mirada de quienes esperan algo distinto y efectivamente encuentran objetos distintos en el mismo salón de exposición–. *Su* gracia principal es también el aparecer artístico –un aparecer artístico que por supuesto no acontece–. Como ocurre con cualquier acto mediante el cual se desmiente algo, este acto también opera sobre la base de las "acusaciones" que se le imputan.

Por esa razón se afirmó en el capítulo 4 que si bien no todas las obras de arte son objetos de la imaginación, el estatus de las obras de arte debe pensarse sin embargo a partir del estatus de *estos* objetos. Las obras que no imaginan un presente evidentemente *distinto* (como el cuadro de Newman) también presentan, mediante la imaginación, la situación que crean en el medio de su aparecer. Las obras que no

imaginan nada en absoluto (como el objeto de Duchamp) también *escenifican* una situación de contemplación y exponen sus relaciones. *In advance of the broken arm* crea una situación paradójica de la percepción de obras de arte, y en esa medida pone de manifiesto las expectativas *generales* involucradas en la confrontación con ellas. En el mutismo de su aparecer artístico, se burla de los mundos imaginados por el arte, donde nadie podría romperse un brazo, lo cual por lo menos es posible entre los *objetos* de arte.

Sin embargo, no todos los *ready-mades* de Duchamp operan de modo estrictamente negativo. La *Fountain*, expuesta en 1917, o el *Secador de botellas*, expuesto en diversas versiones a partir de 1914 –por mencionar otros dos ejemplos legendarios– no deniegan del todo la presencia gestual y escultórica como sí ocurre con la pala en su resplandor trivial. Provocan la aparición y la desaparición de una presencia imaginativa. Son objetos que alternan entre el arte y el no-arte –y precisamente por eso son objetos de arte subversivos–. Tienen todo el aspecto de triviales objetos cotidianos y sin embargo están puestos en escena de modo que adquieren un aparecer distinto al de esos objetos. Es por esto que cuando Danto afirma, en uno de sus pasajes más prudentes, "las obras de arte y las cosas reales no pueden ser distinguidas *sólo* por medio del reconocimiento visual",[19] tiene toda la razón. Con la sola mirada inocente no pueden distinguirse los objetos de arte de los demás objetos (estéticos). Pero de lo anterior no se sigue en absoluto la irrelevancia de lo visual en el campo de las artes plásticas, o de lo sensible en general para cualquier otro género artístico. Sólo es lícito concluir que aquella percepción que basta para todos los demás objetos no artísticos no es suficiente para la percepción de un objeto de *arte*. En cuanto vemos algo como una obra de arte podemos descubrir en ello características visuales muy distintas de las que cualquier niño podría atribuirle al mismo objeto. ¿Pues quién afirmaría que un orinal cotidiano *alterna* entre un objeto de uso y un gesto irónico?

19 Arthur C. Danto, *ibid.*, p. 71 (mis cursivas, M. S.).

ART AS IDEA AS IDEA

"No es la menor de las actuales dificultades del arte –se lee en la *Teoría estética*– el que se avergüence de la aparición sin poder prescindir de ella."[20] Más o menos por la misma época en que Adorno escribió esta frase, Joseph Kosuth acometió la tarea de liberar a su arte de aquella carga. "En su extremo más estricto y radical el arte que denomino conceptual es tal pues se basa en una investigación sobre la naturaleza del arte. De esta manera, no consiste sólo en la actividad de construir proposiciones del arte, sino que más bien es la elaboración, la obtención mediante el pensamiento, de todas las implicaciones de todos los aspectos del concepto 'arte'" (trad.: S. P.).[21] Al igual que habría de hacerlo Danto –artista de los conceptos– después de él, Kosuth se refiere ya en los años sesenta a una "separación de la estética y el arte". El desplazamiento obrado por Duchamp "desde la 'aparición' a la 'concepción', marcó el inicio del arte conceptual. Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque sólo existe conceptualmente" (trad.: S. P.).[22]

Los pasajes citados no interesan aquí por cuanto muestran en qué medida la teoría del arte de Danto está inspirada en una corriente artística bastante específica. Mi objetivo es en cambio obtener una prueba importante a favor del argumento trazado hasta ahora subvirtiendo la perspectiva referente al arte de Kosuth. Resulta instructivo ver qué ocurre cuando una teoría del arte como la expuesta por Danto, en su versión radicalmente antiestética, compone la premisa del trabajo de un artista. Sin lugar a duda, la versión de Kosuth de fines de los sesenta y comienzos de los setenta es una versión *muy* radical. En un gesto provocador, equipara el trabajo del artista con el pensamiento analítico.

20 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 127.
21 Joseph Kosuth, "Statement", en *Flash Art*, febrero-marzo de 1971, p. 2.
22 Joseph Kosuth, "Art after philosophy" (la versión original data de 1969), en Ursula Meyer, *Conceptual art*, Nueva York, Dutton, 1972, pp. 158 y 162.

> La primera vez que empleé el término "proposición" para referirme a mi obra fue en 1966, cuando comencé la serie "Art as idea as idea". Las ampliaciones fotostáticas no debían considerarse como pinturas o esculturas, o incluso como "obras" en el sentido habitual –el punto es que se trataba de arte como *idea*–. En consecuencia, me referí al material físico de la ampliación como la "forma de presentación" de la obra, y me referí al ente de arte como una *proposición* –término que tomé de la filosofía del lenguaje–. Más o menos por la misma época comencé a pensar en proposiciones del arte al tiempo que consideraba la [...] *analogía* entre el lenguaje y el arte. De ese modo, comencé a equiparar en mi mente las proposiciones lingüísticas con las proposiciones artísticas (trad.: S. P.).[23]

En filosofía, se denomina "proposición" al contenido de un enunciado, es decir, a lo que puede expresarse mediante oraciones distintas cuyo contenido es idéntico. Las oraciones "la nieve es blanca" y "snow is white" expresan ambas la misma proposición, al igual que las frases (enunciadas al mismo tiempo) "el gato está en la estera" y "en la estera está el gato". La articulación exacta no importa. En lo que se refiere a las proposiciones, lo que *no* importa es precisamente aquello que, según la concepción tradicional del arte, *justamente* importa: la configuración o "la forma" en que se presenta el objeto artístico. En consonancia con lo anterior, Kosuth distingue la "idea" fundamental de la serie de la "form of presentation" que adquiere en sus realizaciones individuales. A diferencia de la "obra" de arte tradicional, las piezas individuales de la serie, al igual que el ciclo en su conjunto, no deben estar sujetas a una forma determinada del aparecer. La idea puede aparecer de *cualquier* manera. La serie *art as idea as idea* pretende demostrar precisamente eso.

El ciclo comprende una variedad de tableros en los cuales figuran entradas enciclopédicas y de diccionarios, bastante ampliadas y reproducidas en su mayoría en letras blancas sobre un fondo negro. Las

23 Joseph Kosuth, "Three answers to four questions", en *Domus*, mayo de 1971, p. 54.

palabras son "idea", "number", "blank", "characteristic(al)", "abstraction", "letter", etc. Todos los vocablos pueden remitirse de un modo u otro a alguna discusión en el ámbito de la teoría del arte, o también pueden comprenderse de modo autorreferencial. Ni el tamaño de los tableros ni la configuración gráfica precisa de los textos fueron controlados totalmente por el artista. Así, parecería lograrse lo que debería lograrse de acuerdo con la teoría: la realización estética arbitraria de una concepción artística para nada arbitraria.

Comprobemos entonces si la percepción representa aquí también un papel importante o no. Un ejemplar del ciclo, que data de 1967, está expuesto en el Sprengel Museum en Hannover. Lleva el título *Titled* (*art as idea as idea*). La entrada, reproducida en caracteres blancos sobre un tablero negro, procede de un diccionario antiguo de inglés-alemán. El vocablo es "abstraction". La aclaración está consignada en letra gótica. Primero se indica la pronunciación de la palabra; la transcripción fonética reza: *abßtrak'schön.* A continuación siguen las aclaraciones habituales del diccionario, entre las cuales se encuentran las palabras "abstracción"; "separación"; "concepto abstracto" y "retraimiento (del mundo)"; "dispersión"; "ausencia de ánimo", "sustracción" y también la referencia a un empleo antiguo de la palabra. Para quien lee esto en una galería o en un museo, el texto está lleno de alusiones a la situación del arte y de la obra de arte, incluida por supuesto la obra que está ante sus ojos. Es posible reflexionar acerca del alejamiento del mundo por parte del arte o acerca de la cercanía del arte con el mundo, o preguntarse si *aquel* objeto corresponde acaso a una de las piezas llamadas "abstractas" o si se cuenta más bien entre las obras "concretas". La gracia del texto consiste además en que, por razones no semánticas, la palabra "bello" [schön] se desliza en él, lo cual provoca inevitablemente un efecto semántico instantáneo. La transcripción fonética parecería expresar: "abstracto/bello". Esto puede leerse como "abstracto = bello", pero también a la inversa, "abstracto ≠ bello". El observador vuelve una y otra vez sobre la pregunta por el antagonismo entre lo abstracto y lo bello. La transcripción fonética subraya además la cualidad acústica de este y de cualquier otro texto, acentuando así el sonido de ese objeto visual. Los signos escritos en el tablero configuran una

partitura mediante la cual pueden producirse sonidos que, si se leyeran además todas las abreviaciones, producirían el efecto de un poema dadaísta antes que una explicación con sentido. Tenemos que *leer* lo que está escrito en el objeto semejante a un cuadro. Ello impone un movimiento visual lineal y sucesivo, de izquierda a derecha, opuesto a la apreciación simultánea y circular propia de las pinturas y las demás imágenes –una forma de observar sugerida también por la situación del texto en la pared de un museo–. Como consecuencia de ello, el objeto se percibe por momentos como un cuadro –como una composición en blanco y en negro, como la exposición de un ornamento compuesto de letras, que en esa contemplación pierde todo sentido en cuanto al contenido–. A lo anterior se suma la clara modificación del carácter de cada una de las letras, obrada por la enorme ampliación del texto. Las mismas letras del original ya no se ven idénticas. Se aprecian las irregularidades de su aspecto, que en la simple lectura de la entrada de diccionario serían del todo invisibles e irrelevantes. Los caracteres tipográficos obtienen de ese modo una cualidad pictórica; parece que estuvieran "hechos a mano", como si hubieran sido pintadas uno por uno con el pincel sobre un lienzo negro. De ese modo, pierden el carácter de signos estandarizados; alcanzan la individualidad característica de las pinturas; las letras se desprenden así del texto que conforman y se reúnen en una danza de figuras que despliega un juego luminoso sobre un fondo negro.

Lo que vemos de esa manera *es* un cuadro. Es un cuadro en cuyo fundamento material tiene lugar una comedia de confusiones, entre el sonido y el significado, entre el texto y el ornamento, entre la lectura sucesiva y la mirada simultánea. Se trata de una reflexión convertida en cuadro, una reflexión acerca del potencial de los cuadros, un potencial que también está por descubrirse incluso allí donde en apariencia sólo apreciamos un texto; es además una reflexión sobre el estatus de los cuadros artísticos, que confirman su estatus como procesos semióticos individuales incluso allí donde parecen renunciar a cualquier individualidad, donde aparecen como si fueran presentaciones arbitrarias de una idea general y abstracta, indiferentes frente al mundo de lo visible. Al igual que en todo ciclo de cuadros bien

logrado, en el de Kosuth cada pieza individual tiene un peso propio. Si bien es posible que sea irrelevante (dentro de ciertos límites) *cuáles* textos y en qué formato se incorporen en el ciclo, en cuanto se lleva a cabo la selección cada cuadro perteneciente al ciclo cobra un rostro propio. Cada uno de ellos hace aparecer a su manera la tensión existente entre el concepto abstracto y la realización escrita de los conceptos. Cada uno de ellos se resiste a andar el camino que va de la obra a la proposición.

Para presentar una "idea como idea" se necesitan sonidos o la escritura. Para presentar el *arte* meramente como idea se requiere mucho más que eso, es necesario todo el repertorio estético de sonidos, de líneas y demás contrastes sensibles con los que ha trabajado desde siempre la pintura artística como parte de las artes visuales. En el ciclo de Kosuth, incluso el uso de medios clásicos de la pintura que pretende *refutarlos* se revela en primera instancia como un *uso* enfático de esos medios.

KILÓMETRO VERTICAL

Otro posible ejemplo en contra de la supuesta sensibilidad esencial del arte corresponde a una instalación en la que prácticamente no hay nada para ver. Un objeto semejante, casi totalmente invisible, fue creado en 1977 por Walter de Maria para la documenta VI en Kassel. Lo único que se aprecia en la amplia explanada que se extiende ante el Fredericianum (a un lado, y al alcance de la vista, se observa una gran estatua sobre un podio) es una plataforma de piedra arenisca, en medio de la cual se encuentra una placa de latón para nada llamativa. Lo que se encuentra debajo permanece invisible. Las indicaciones habituales de los museos están del todo ausentes. Allí parecería que estamos frente a una obra extraña a cualquier experiencia de los sentidos, y que vive exclusivamente de las concepciones que el inventor y el observador –¿o deberíamos decir más bien "conocedor"?– asocian con ella.

Entre las cosas que hay que saber está el hecho de que es una obra de arte. Hay que saber que bajo la plancha está clavado en la tierra un largo tubo. En 1977 tuvo lugar una exposición complementaria en los salones de exposición del Fridericianum en la que se documentaba la realización de la exposición, junto con los comentarios acerca del proyecto por parte de ciudadanos consternados. Quien visita actualmente la muestra no dispone de esa documentación. Los visitantes deben procurarse la información recurriendo al catálogo o a algún artículo. Cualquiera que sea la cantidad de explicaciones a las que tengan acceso los visitantes, sobre los esbozos preparativos, sobre el origen y sobre el conjunto de la obra del artista, en última instancia se encuentran frente a un ocultamiento que envuelve como un sepulcro el interior de la obra.

De Maria erigió un *monumento invertido,* y ello precisamente en un lugar que sería ideal para levantar una escultura convencional. Como ocurre en todo trabajo escultórico, en este caso el espacio de la instalación también representa un papel determinante. Sin embargo, aquí no se ha alzado ni erigido nada. Este objeto artístico renuncia a toda manifestación del poder y la grandeza humanos. No nos encontramos delante, o a los pies, sino encima de una escultura gigante que excluye inflexiblemente a los espectadores del espectáculo de su extensión. Lo que vemos ante nuestros ojos es sólo la punta del objeto y al mismo tiempo el centro de un lugar creado mediante una dimensión invisible. Es necesario saber, como ya se ha dicho, acerca de esta dimensión para alcanzar una conciencia sensible y perceptiva del espacio subterráneo, hundido muy por debajo de todos los demás espacios escultóricos, arquitectónicos y paisajísticos. Cuando estamos allí, donde prácticamente no hay nada visible, privados de la situación normal de la percepción escultórica, experimentamos el punto de vista de nuestra propia experiencia más intensamente que ante todos aquellos objetos que se erigen y avasallan al observador. Sentimos el fundamento de nuestra contemplación, fundamento que en la ausencia de algo que esté delante de esa contemplación amenaza al mismo tiempo con desaparecer. Mediante el acto de denegar el gesto escultórico, se vuelve llamativa la situación espacial en la que por lo general

se despliegan tales gestos escultóricos.[24] Lo invisible deviene así también en un acontecimiento del aparecer. En esa medida, *Kilómetro vertical* cumple justamente con una exigencia clásica del arte: otorgar a sus objetos un aparecer improbable.

EL MOVIMIENTO DE LA LITERATURA

No obstante, existe otra clase de objetos que quizá pueden contradecir la concepción expuesta: las obras de la literatura. Si admitimos sin mayores reparos que la lírica no supone un ejemplo en contra de una estética del aparecer, pues su lenguaje está ligado en todo momento a una organización sonora, rítmica y gráfica llamativa, entonces basta considerar únicamente el caso de la prosa literaria. En ella, según reza la objeción, no está presente ningún objeto de la percepción en sentido estricto. Un gran número de obras de la prosa literaria se han emancipado de la sensibilidad del aparecer. Así lo advirtió Hegel; para él, el material de la poesía no es la palabra, sino la representación.[25] Por consiguiente, las novelas que renuncian al sonido y al ritmo de una conducción "poética" del lenguaje, como ocurre por ejemplo en las novelas de Balzac o de Chandler, ya no poseen el carácter de un objeto especial de la percepción. Son objetos de la percepción tan sólo en un sentido trivial a saber, por cuanto se requiere reconocer la secuencia de las letras y las palabras para seguir el curso de un texto. Estaríamos frente a objetos de la imaginación que no son objetos del aparecer.

24 En De Maria, el recuerdo de la tierra, en cuanto soporta a los espectadores y todas las instalaciones técnicas y demás edificaciones humanas, también juega un papel importante. Por ello, en su calidad de *Land Art*, la obra se diferencia de una realización imaginable del mismo proyecto que siguiera una línea *conceptual* y/o *minimalista*, para la cual la obra podría prescindir del tubo enterrado en las profundidades de la tierra.

25 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, en G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vols. 13-15, Frankfurt del Main, vol. 14., pp. 256 y 261-262 [trad. esp.: *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989].

En su obra *El arte de la sociedad,* Niklas Luhmann contradice esta objeción de manera contundente:

> Puesto que partimos de la percepción, se supondrá entonces que todo esto sólo es válido respecto de las artes plásticas. Pero todo lo contrario: también es válido, y de modo aun más dramático porque resulta menos evidente, para todo el arte que opera con la palabra, para la poesía. [...] En cuanto obra de arte, el texto se organiza con ayuda de estos signos autorreferenciales que combinan elementos tonales, rítmicos y referentes al sentido. La unidad de autorreferencia y heterorreferencia se encuentra en la perceptibilidad de las palabras. [...] La calidad artística no se halla en la elección del tema, sino en la elección de las palabras [trad.: S. P.].[26]

El texto literario es una creación presentada como una constelación llamativa de palabras, a través de la cual se establece una relación singular con el mundo. Esta vistosidad no atañe exclusivamente a las connotaciones que adquieren las palabras en razón de su nueva recombinación, sino que afecta en igual medida el sonido, el ritmo y la gestualidad de su empleo literario. Corresponde a la totalidad del movimiento de los textos literarios. En contra de Hegel, habría que afirmar que el material primario de la literatura no es la *representación*, sino la *palabra*. El procedimiento primario de la literatura no es la *reproducción* de representaciones, sino más bien la *organización individual de las palabras* en función de puntos de vista sonoros, rítmicos y referentes a la transformación del sentido (producida en igual medida por los otros aspectos mencionados). Este aparecer es esencial a las palabras, pues a partir del aparecer *de ellas* se origina un vasto reino de la imaginación, en el que puede representarse algo –cielo o infierno, cosa o acontecimiento– en *su* aparecer.

Uno podría estar tentado a afirmar que quien lee una novela "sólo por su contenido" no la lee en absoluto. Pero lo anterior tampoco es

26 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, pp. 45-47; véase allí mismo pp. 199-203.

cierto, pues quien lee una novela "sólo por su contenido", como suele decirse –por ejemplo en función de una historia emocionante–, no la lee simplemente de ese modo; en ese caso el lector no atiende especialmente a lo que es llamativo desde un punto de vista literario. Cuando leemos una novela, los modos de lectura "retórica" y "estética" siempre van de la mano, aunque ciertamente esto ocurre en distinto grado.[27] Quien lee *El largo adiós* de Chandler puede detenerse o no ante una frase llamativa, como por ejemplo la de la piscina; sea como sea, el lector sentirá los *efectos* de las cimas del lenguaje que, entre los puntos álgidos de la acción, se encargan de producir la tensión necesaria. Un lector de *Las ilusiones perdidas* será introducido, a través de los largos excursos del autor, desarrollados con precisión sociológica y económica, en el mezquino mundo de las ciudades provinciales de Angoulême y de la vecina l'Houmeau, un mundo dividido social y espacialmente en una parte baja y una parte alta; más tarde, el lector será transportado a la prosaica vida de negocios de París –y durante todo el tiempo será conducido, no tanto por el ritmo individual de cada frase, sino por el flujo persistente de la totalidad de las frases–. Pero el lector también encuentra aquí por doquier, en una prosa que no está hilvanada frase por frase como en Flaubert y en el mismo Chandler, gestos del lenguaje quizás no tan vistosos, y que sin embargo exhiben ellos mismos los rasgos de aquello a lo que se refieren. "En un intento de determinar la posición de la nobleza en Francia, dándole esperanzas que no podían realizarse sin un trastorno general, la Restauración había aumentado la distancia moral que separaba ya, a un nivel local, Angoulême de l'Houmeau."[28] El intervalo entre la palabra principal de la frase, que se repite (y en la literatura esto siempre significa también: el tiempo que

27 Sobre esta distinción, véase Paul de Man, "Lesen (Proust)", en Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1988, pp. 91-117, aquí p. 105 [trad. esp.: *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990]; critico la idea de una "disyunción" de ambas formas de lectura en Seel, "Die Arbeit des Schriftstellers", pp. 184 y ss.

28 Honoré de Balzac, *Die verlorenen Illusionen*, trad. de Otto Flake, Zurich, Diogenes, 1977, p. 51 [trad. esp.: *Las ilusiones perdidas*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 66].

transcurre entre el inicio y la continuación de la frase principal), mide la distancia existente entre los dos escenarios en los que discurre la acción en la primera parte de la novela.[29]

Pnin, la novela de Nabokov, comienza lanzando una mirada distante sobre el protagonista, el profesor Timofey Pnin, quien se encuentra sentado en un tren casi totalmente desocupado:

> Idealmente calvo, bronceado y barbilampiño, comenzaba de modo notablemente majestuoso con esa su gran cúpula parda, gafas de carey (que enmascaraban una infantil carencia de cejas), simiesco labio superior, grueso cuello, y torso de forzudo circense embutido en una ajustada americana de *tweed*, pero terminaba, de forma un tanto decepcionante, en un par de piernas zanquivanas (en aquellos momentos enfraneladas y cruzadas) y unos pies de aspecto frágil, casi femeninos.[30]

En esta frase, cuyo movimiento es magistral, y que versa sobre la figura desproporcionada del protagonista, está contenido germinalmente todo aquello de lo que trata el libro. Es la situación, desproporcionada desde todo punto de vista –y narrada con intención cómica– de un ruso exiliado en los Estados Unidos, quien pone en vano todo su empeño para aclimatarse en el nuevo mundo (y en el nuevo idioma). Y que está viajando en el tren equivocado. Esto sólo lo sabe el lector después de dos páginas, seguidas de una digresión acerca de otras particularidades "pninescas", luego de otra mención del contratiempo que el protagonista ignora aún del todo, seguida de un excurso sobre

29 La versión original se vale de una construcción participial para ilustrar esta distancia: "En dessinant la position de la noblesse en France et lui donnant des espérances qui ne pouvaient se réaliser sans un bouleversement général, la Restauration éntendit la distance moral qui séparait, encore plus fortement que la distance locale, Angoulême de l'Houmeau". Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, París, Colin, 1961, p. 38.

30 Vladimir Nabokov, *Pnin*, trad. de Dieter Zimmerman, Reinbek, 1994, p. 7 [trad. esp.: *Pnin*, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, vol. III, p. 795].

su falta de coordinación, "y seguía sin saber que se había equivocado de tren", tras lo cual sigue un retrato de la lucha de Pnin con el idioma extranjero, interrumpida por la referencia al funcionario del ferrocarril que se aproxima a él, seguida de una descripción de los preparativos de Pnin para no extraviar el manuscrito de su conferencia (lo perderá) –culminando todo ello en la escena del movimiento negativo de cabeza del funcionario ante el billete de Pnin–. Esta secuencia, que se extiende a todo lo largo del primer capítulo, está escrita alternando interrupciones, digresiones y distanciamientos, que no sólo imitan y parodian el estilo académico del protagonista, sino que subrayan su ánimo perturbado –la secuencia está narrada con un ritmo acorde al ritmo trastornado que aqueja a Pnin, quien padece además del corazón–. La coreografía del movimiento del lenguaje a través de la cual se nos introduce en el mundo del protagonista calca –o, mejor aun, prepara y desarrolla– miméticamente el desarraigo con el que se mueve el profesor Pnin en el nuevo mundo.

EL CUERPO DE LOS TEXTOS

Los textos literarios son cuerpos donde resuenan las imaginaciones condensadas en ellos e incitadas por ellos. Como tales, suenan, discurren y aparecen. No interesa cuán profusos en imágenes –profusos en metáforas y en otros medios del lenguaje figurado– sean en particular.[31] Su impulso principal radica en la capacidad de generar, a través de mímesis, secuencias de palabras y de frases que expongan

31 Las metáforas y las demás formas del lenguaje figurado no bastan por sí solas para componer el lenguaje literario, pues éste se caracteriza además por volver incierta la *diferencia* entre el lenguaje figurado y el lenguaje literal –como puede observarse de manera extrema en la lírica de Paul Celan, en la que ciertos giros que parecen literales casi siempre son en gran medida metafóricos, y los giros en apariencia metafóricos son expresados en un sentido en extremo literal–.

en sí mismas aquello a lo que se refieren. Esta mímesis tiene muy poco que ver con una imitación. Por el contrario, el arte de esta mímesis radica en crear un lenguaje propenso a una lectura imaginativa, en la medida en que el lenguaje se ofrece a nuestra representación a modo de instrumento musical –como un instrumento que anhela ser tocado por los lectores en consonancia con sus letras como si fueran notas musicales–.

Sin embargo, allí se muestra una relación entre el aparecer y la imaginación muy distinta de la que existe en las artes plásticas o en la música. En la pintura (pero también en la escultura y en la música, y con mayor razón en el cine), la imaginación estética está *en el* aparecer artístico de las obras. Al ver y oír esos objetos están ahí los presentes que se articulan en ellos. Cuando contemplo el cuadro de William Turner, *Rain, steem and speed – the Great Western Railway* (National Galery de Londres) *veo* un paisaje dinamizado hasta lo amorfo por la lluvia, por el vapor y la velocidad, aunque sin caer por supuesto en la ilusión de confundir aquel paisaje con un presente real; cuando contemplo el cuadro de Barnett Newman, simétrico en apariencia, veo un dinamismo del color que se sustrae a todo orden. En cualquier caso, se trata de una visión imaginativa que reconoce algo en la exploración sensorial del objeto artístico, algo que no es posible captar mediante una percepción pre-artística. Por el contrario, en muchas formas de la prosa literaria, la lectura imaginativa sólo es *guiada* por la aparición artística de un texto. A ella le corresponde un carácter sensible distinto –un "aparecer distinto"– de las demás artes, que son primordialmente artes visuales o sonoras. El carácter sensible de la prosa literaria únicamente surge y existe junto con el sentido de las palabras (a menudo ampliado y transformado), que en sí mismo no es accesible por los sentidos. La lectura que comprende un texto de prosa literaria alcanza sus imaginaciones a partir de una receptividad para la cualidad rítmica, acústica y gestual del texto, pero no transcurre en conjunto *como* una percepción sensible –guiada y amplificada constantemente, como ya lo hemos subrayado, por conocimientos y reflexiones–. En ese sentido, en la prosa literaria tenemos ante todo *partituras* de la percepción estética –partituras que exigen sin embargo

una percepción especialmente dirigida a la gestualidad, a las cualidades gráficas y acústicas del texto–.[32]

Toda percepción referida al arte, según se dijo en la página 182, parte de un aparecer y se dirige a un aparecer. Lo anterior también vale para la lectura de la prosa literaria –pero con una limitación importante–. En este caso, la percepción se dirige, *entre otras cosas*, al aparecer del cuerpo de los textos; al mismo tiempo, se despliega como un acto por el cual se *representa* el mundo imaginado por el texto. Es necesario precisar una segunda limitación en lo tocante a la presencia de los textos literarios. Todo el arte, según se dijo en la página 82, elabora un presente particular y de ese modo presenta algo en su presencia. Pero ¿cuál es entonces el presente que elaboran o que exponen las novelas de Balzac, de Tolstoi o de Nabokov?, y ¿cuál es el presente que la lírica no sólo presenta, sino que además ella convierte en presente?

Evidentemente, no se trata de un presente en sentido espacial. Sin embargo, al texto literario le corresponde una forma particular de presencia. También es un objeto que llega a la percepción en una individualidad fenoménica –en el arreglo preciso de las palabras y de los signos–. Lo que resulta perceptible en ellos es el presente del *lenguaje* mismo, que pasa desapercibido en otras circunstancias. El lenguaje se expone en su juego: muestra a los lectores cómo lo juegan. Los textos literarios no señalan esto mediante una exposición *sobre el* lenguaje, como ocurre en las teorías filosóficas de Humboldt, de Frege o de Davidson. Lo muestran más bien a través de la presencia, suave o dura, de su propio *lenguaje*. Lo muestran creando, ante la mirada y el oído de los lectores, *versiones* de un acceso lingüístico al mundo. En ellas resulta perceptible en qué medida –y de qué *manera*– nuestra vida consciente es una vida del lenguaje. En el texto literario, el lenguaje se manifiesta como una parte del presente de nuestra vida. Cualquiera que sea el presente que imagine dentro de sus espacios,

32 En *Das musikalische Kunstwerk* Albrecht Wellmer brinda observaciones esclarecedoras sobre la relación entre las partituras literarias y las partituras musicales.

en la creación de ese espacio logra que su propio lenguaje se haga presente.

La individualidad de los textos literarios posee un carácter específico. Como en el caso de las imágenes artísticas, cuya contemplación exige condiciones óptimas de luz, o como en el caso del cine, cuya proyección demanda requisitos técnicos óptimos, parecería correcto admitir que la interdependencia entre la simultaneidad y la *momentaneidad*, tan importante en los objetos del simple aparecer, tampoco juega un papel importante en la literatura. La procesualidad de un texto o de una imagen artística no está sujeta, a diferencia del caso de las esculturas, de las obras arquitectónicas o de las escenas de paisajes naturales, a una variabilidad constante de su aparecer –debido al viento y al tiempo, a la iluminación cambiante o a un punto de vista variable–. Pero esta suposición equivale a una verdad a medias, pues en el caso de la literatura tampoco consideramos objetos inmutables, pese a que su material –la sucesión precisa de sus signos– no esté sometido a la más mínima variación.

La variabilidad esencial a la literatura no corresponde a su tipografía ni a la posibilidad de leerla públicamente en diferentes ocasiones, con lo cual, de manera análoga a la interpretación musical, también es interpretada de algún modo. La variabilidad de la literatura corresponde más bien a la transformación de los idiomas involucrados –tanto de los idiomas en los que surgen como de aquellos a los que se traducen–. La transformación de las lenguas históricas implica también un cambio en la fisonomía de los textos compuestos en ellas. Cambia la forma como se inserta el texto literario en el idioma de origen (o la forma de llegar a otra lengua mediante la traducción). El cuerpo de los textos no se mueve en un espacio estático, se despliega en un espacio lingüístico en permanente transformación, pese a que los pasos de dicho cambio sean tan imperceptibles como los movimientos del minutero en un reloj analógico. En ese sentido, en la literatura también nos enfrentamos a los elementos de la momentaneidad del aparecer. El lenguaje de la poesía también tiene un aquí y ahora sometido al tiempo histórico. Cambia en la medida en que muta el lenguaje de sus lectores. Se transforma con nosotros. Al fin y al cabo, toda transfor-

mación del lenguaje implica cambios profundos; equivale a una transformación del mundo cultural en que nos movemos empleando nuestra lengua.[33] El presente que aparece en el texto literario no es el aquí y ahora de un espacio cuyo centro es el cuerpo, es el aquí y ahora de un tiempo histórico; se hace perceptible con la vibración que provoca el lenguaje literario en nuestro propio lenguaje.

LA PATERNIDAD DE LAS IDEAS

Ese eco del lenguaje en los inmensos espacios de un tiempo histórico acontece incluso en las formas literarias mínimas. "Die Uhr schlägt. Alle. [El reloj marca. A todos]", reza un aforismo breve y mortífero de Stanislaw Jerzy Lec.[34] En estas palabras oscila y resuena el péndulo de viejos relojes, en ellas repica aún la campana mortuoria; pero el dueño de un reloj digital tampoco se sustrae a la lógica atemporal de esta frase. La frase es un *gesto* del lenguaje que debe percibirse en su aparecer para que pueda leerse literariamente. La brevedad y la aridez se convierten así en el medio estilístico de un lenguaje lacónico –a diferencia de un lenguaje apenas llano, como el de las instrucciones de uso de la lavadora, para el cual resulta del todo irrelevante demorarse en la lectura–. El ascetismo del lenguaje también es una forma de animación literaria.

Una de las historias de Keuner de Bertolt Brecht lleva el título *La paternidad de las ideas*:[35]

33 El cine y las imágenes se comportan de manera análoga: cambian con las transformaciones históricas de los mundos de imágenes en los cuales son apreciadas e interpretadas. Una película del cine mudo cobra una cualidad muy distinta dentro del mundo del "cine hablado"; en el mundo del cine a color, una película en blanco y negro es percibida de un modo distinto que en la época en que fue estrenada.

34 Stanislaw Jerzy Lec, *Sämtliche unfrisierte Gedanken*, Munich, Hanser, 1959, p. 8 [trad. esp.: *Pensamientos despeinados*, Barcerlona, Península, 2000].

35 Bertolt Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, en Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 12, Frankfurt del Main, Suhrkamp, pp. 375-415, aquí p. 391.

> Al señor K. se le reprochó que en su caso el deseo era con excesiva frecuencia el padre de las ideas. A lo cual el señor K. respondió: "Nunca hubo una idea cuyo padre no fuera el deseo. Sólo es posible controvertir: ¿de cuál deseo? No hace falta sospechar que un hijo pueda no tener ningún padre para sospechar: la verificación de la paternidad es difícil" [trad.: S. P. (la traducción existente es errónea de principio a fin)].

Este texto modesto y sin adornos se nutre de un ritmo claro, de un dramatismo complejo y de una ironía ideológica guiada por ambos elementos. Comienza con una crítica a las ideas de Keuner, expuesta con la forma de un dicho popular. A la tesis expresada en él, que en sí misma es una antítesis, Keuner replica con otra antítesis. Pero esta tesis se transforma enseguida, para desembocar finalmente en una síntesis inesperada. La construcción del texto sigue el esquema de un movimiento dialéctico. A la tesis: "las ideas no son expresión de ningún interés", sigue la antítesis: "por supuesto que lo son", seguidas ambas por la síntesis: "son expresión de intereses *indeterminados*". La alternancia de perspectivas está señalada en cada caso por dos puntos, que marcan el compás de la anécdota ficticia. Aquí no se deja nada al arbitrio de los postulados naturales y evidentes. La idea, respaldada por una creencia popular de corte idealista según la cual es demoledor para una idea nacer del deseo, es sacudida, al igual que la creencia opuesta de tinte materialista para la cual toda idea es expresión de algún interés. El giro final retoma el dicho popular del inicio y lo expone en un sentido inesperado. Es verdad que todas las ideas tienen su origen en la práctica humana; pero a menudo, cuando una idea ve la luz del mundo, no es posible, y a veces tampoco hace falta, determinar a qué impulsos debe su origen. Lo que Brecht expone allí, refiriéndose con ironía al modelo "base-superestructura", es una concepción pragmática de la autonomía de las ideas, que no las destierra a la pura esfera de lo espiritual y tampoco las condena a la esclavitud de las pasiones.

El texto expresa estas (y otras) cosas con tan sólo 66 palabras; en mi interpretación he empleado en cambio hasta ahora 287. El breve texto despliega un juego de corriente y contracorriente, en razón del cual el

relato deviene en imagen del espacio de posibilidades que atribuye a las ideas. En esta narración mínima y sin adornos también hallamos la situación decisiva del lenguaje literario. Su lenguaje muestra *en sí mismo* el carácter de aquello a lo que se refiere la constelación de sus palabras. Allí el lenguaje también se hace presente –para trastocar el tentador lugar común de la supuesta ilegitimidad de la paternidad intelectual de las ideas a partir del deseo, y sometiéndolo de ese modo a un extrañamiento–. En este caso, al igual que en el cuadro de Newman o en la instalación de De Maria, no imaginamos ningún presente más allá del presente del objeto artístico. Aquí también se incita a la percepción que comprende a involucrarse de manera plástica en una situación generada por el cálculo del texto. El texto lleva a los lectores a sentir lo que ocurre cuando piensan que están pensando.

7
Un juego por el presente

Pero el arte no es todo. Sus objetos amplían el mundo humano con los espacios de una experiencia improbable; sus procesos otorgan energías insospechadas a la percepción humana, pero no son la instancia suprema de la conciencia estética, pues no existe tal cosa. Las obras de arte no son el modelo canónico de la situación estética que nos cautiva. Quien después de ir a cine o a teatro, luego de asistir a la ópera o a una exposición, o al finalizar una lectura de poemas, sale a la noche de la ciudad, no ve ni oye de nuevo cine o teatro, ópera y pinturas, ni escucha un lenguaje arrobador, sino que respira un aire rebosante de sonidos y de voces, de movimientos y de imágenes, de gestos y de olores, cuyo aroma irrepetible no se debe a ninguna puesta en escena. Quien en un día cualquiera sale de la oficina, de la fábrica o del aula al espacio abierto y se detiene estéticamente ante una cosa o ante una escena cualquiera, no está proyectando el arte a la vida, sino abandonándose al aparecer irreemplazable de lo real, presente en todas partes. Quien entra en un estado de atención estética en medio de un paisaje natural o urbano, o en un escenario íntimo como la cama u otro tablado semejante, no ejercita un conocimiento obtenido a partir del arte, sino que se entrega a un estado único, tan irrepetible como cualquier performance irrepetible. El arte es sin lugar a dudas un punto de culminación de lo estético, cuya pérdida dejaría un vacío enorme en la conciencia que los seres humanos tienen de sí mismos, pero comparte sus refinamientos y sus asperezas con el contacto estético más allá del arte. El entusiasmo por lo que aparece no se verifica sólo para el arte, sino que es válido para una forma de demorarse en el tiempo de la existencia, en permanente evanescencia, donde quiera que acontezca.

Este entusiasmo por el juego de las apariciones tiene mucho en común con el entusiasmo por el juego. Pero existe una diferencia importante. Todo juego se juega por el *presente*, todo juego estético se juega por la *percepción* del presente.

Jugamos porque –jugamos siempre que– queremos animarnos por esa misma animación, que puede ser corporal o emocional, o ambas cosas. El sentido del juego es la agitación del cuerpo o de la mente. En la situación del juego queremos estar presentes para nosotros mismos de un modo especial. Queremos estar en el acontecer del juego o en el acontecer de la acción del juego. Queremos estar en una situación que no se refiera a otra cosa más allá de sí misma, pero que al mismo tiempo dé origen a situaciones inesperadas. Queremos estar dentro de las posibilidades de un presente extraordinario.

Lo anterior se refiere tanto a los juegos infantiles como a los juegos de los mayores, a los juegos reglamentados y a los que no tienen reglas, a los juegos de ingenio como a los juegos de azar. Jugar es un acto dirigido a su propia realización; sin que importe cuántas disposiciones instrumentales sean necesarias dentro de los límites del juego, ni qué metas se relacionen con el juego más allá de esos límites, la finalidad primordial del juego consiste en la realización de su correspondiente actuar. Es un acto que no está totalmente determinado. Vive de la incertidumbre de su transcurso; es una forma envolvente de la acción; consiste en extenuarse en el actuar. Es un acto limitado temporalmente; establece un contraste frente a la normalidad (cualquiera sea la manera en que ésta se conciba) del resto de la existencia. Incluso quien juega por puro aburrimiento una partida de solitario se traslada por un rato a un tiempo articulado de manera distinta.[1]

1 El concepto de juego en el que me apoyo aquí se encuentra desarrollado en Martin Seel, *Versuch über die Form des Glücks*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1995, pp. 159-165; Ruth Sonderegger argumenta a favor de una restitución del concepto del juego en la filosofía del arte, en *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion, und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 2000.

Al proceso de la percepción estética le corresponden muchos, o quizás todos estos rasgos. Se dirige, debido a la atención a los presentes concretos y momentáneos, a la experiencia de una animación sensible realizada por sí misma. Acontece cuando nos demoramos ante o en medio de procesos indeterminables e indomeñables mediante la práctica y la cognición. El acceso espontáneo o deliberado –pero en esencia voluntario– a este juego está unido a la expectativa de dejarse envolver por un acontecer limitado temporalmente, sólo en parte controlable mediante la acción y la deliberación propias, y que por esa razón produce una tensión de las fuerzas del cuerpo y del espíritu.

Pero el juego de la percepción estética no sólo tiene un transcurso especial, común a otros juegos; posee al mismo tiempo un complemento objetivo, accesible mediante sus procesos subjetivos: el juego de las apariciones. Esto marca la diferencia. La percepción estética es juego y es atención dirigida a un juego. Es participación lúdica en un juego que no es únicamente *su* juego. De acuerdo con lo expuesto en el capítulo 1, los dos "juegos" involucrados no tienen el mismo significado. Por una parte, hay una actividad que percibe de un modo especial, y por eso es un juego subjetivo; por otra parte, se trata de una forma especial de estar dado lo sensible, y con ello tenemos un juego objetivo: el de la simultaneidad y la momentaneidad de las apariciones perceptibles en una ocasión específica.

A diferencia de otros juegos que sólo empiezan cuando los jugadores comienzan a jugarlos, el juego estético, objetivo y experimentable por cualquier jugador, no se *inicia* mediante la actividad del juego; es *accesible* constantemente a través del juego de la percepción, que es una actividad de la percepción por excelencia. Su realización no sólo incluye –como muchos juegos– percepciones diversas y de diversa complejidad; *allí se juega por la percepción misma*: por la percepción de un acontecer simultáneo y momentáneo, presente en el instante. La ganancia que puede resultar de ello, inmaterial en sumo grado, no consiste tan sólo en aumentar la intensidad del estar-presente-para-uno-mismo en cuerpo y en espíritu, sino que radica además en aumentar la intensidad de la *conciencia* del presente; no es tanto una *extenuación* física en el presente, como más bien una forma de *detenerse*

en el presente con los sentidos. Cuando jugamos nos abandonamos del todo al presente. En el juego estético nos abandonamos del todo a la percepción de un presente.

Las obras de arte juegan un *doble* juego: en tanto que revelan al mismo tiempo *su* presente y *un* presente –el presente que producen y el que presentan (que puede coincidir con el primero)– producen, bien sea de manera drástica o apenas imperceptible, un presente *dividido*. Allí no es posible perderse como en un partido de fútbol o en un juego de billar. Pero desde luego es posible sumergirse en la percepción de estos presentes. Toda extenuación en el *presente* del arte exige una entrega al presente del *arte* –al juego de las apariciones de los objetos artísticos–. De ahí surge a menudo no sólo una conciencia que percibe e imagina al mismo tiempo, sino una reflexión perceptiva de presentes actuales y/o ausentes.

No obstante, la conciencia estética del presente no es reflexiva en sí misma. La atención al simple aparecer y al aparecer atmosférico no guarda una relación intrínseca con una conciencia reflexiva, lo que sin embargo no atenúa en nada la intensidad ni la radicalidad de estas formas de retornar al presente. Lo que diferencia fundamentalmente al juego estético de los demás juegos no puede ser entonces la reflexión o la imaginación. La diferencia determinante, que puede acentuarse con la imaginación y la reflexión, consiste más bien en la que existe entre un sentido del presente alcanzado mediante la extenuación en la acción o mediante una forma de demorarse con los sentidos. Puesto que el paso de un juego al otro es a menudo, por más consecuencias que tenga, un paso muy corto (y en ocasiones es inexistente), el juego estético atrae en ocasiones un juego no estético y viceversa.

Desde el punto de vista de los actores, la representación teatral no es simplemente la presentación de un juego de apariciones imaginativo y cargado de ilusiones, sino una forma de extenuarse y entregarse a una realidad distinta de la realidad cotidiana. A la inversa, el juego del intercambio sexual consumado no es apenas una extenuación física mutua, que hace olvidar por un rato todo lo demás, es también y sobre todo una experiencia consciente de la sensación del propio

cuerpo reflejada e intensificada por y en la experiencia del otro cuerpo. Las acciones de los atletas profesionales en el deporte moderno no sólo buscan ganar dinero y honores, lo que podría obtenerse de otras maneras; son prácticas reglamentadas para consumar ante el público una extenuación en situaciones fundamentalmente imprevisibles, en las cuales cualquier logro y cualquier fracaso se recompensan con el placer de la presencia irrecuperable de lo acontecido. Según las acertadas palabras de Hans Ulrich Gumbrecht, desde la perspectiva de los espectadores se trata de "escenificaciones dirigidas exclusivamente a la producción de presencia".[2] El espectáculo público del deporte moderno es un evento estético que permite al público disfrutar un interludio colectivo en medio de la continuidad de sus vidas –un interludio que, a diferencia del arte, precisamente no induce a la imaginación o a la reflexión en torno del juego de aquéllas–. El juego deportivo no es arte ni tampoco necesita serlo; no tiene significado ni tampoco necesita tenerlo; es un espectáculo estético autónomo, consumado en el surgimiento y en la desaparición perceptible de sucesos espectaculares. Allí, la realización del presente mediante la extenuación y a través de la percepción se encuentran muy cerca la una de la otra, tan cerca que se condicionan mutuamente; pero allí tampoco convergen ambas realizaciones del presente, porque están repartidas en las posiciones de los deportistas y de los espectadores. Ambas partes se reúnen para celebrar la incertidumbre de su propia condición.

La estética del deporte es tan sólo un ejemplo entre muchos otros. Pero es un buen ejemplo de la afirmación de lo imprevisible involucrada en cualquier realización estética –tanto en la producción estética lograda como en la receptividad estética atenta–. Hasta este momento no he dicho nada acerca del placer estético. Por un lado no fue necesario, pues hemos considerado en todo momento los procesos y los

2 Hans Ulrich Gumbrecht, "Die Schönheit des Mannschaftssports: American Football – im Stadion und im Fernsehen", en Gianni Vattimo y Wolfgang Welsch (eds.), *Medien – Welten – Wirklichkeiten*, Munich, Fink, 1998, pp. 201-229, aquí p. 211; cf. Martin Seel, "Die Zelebration des Unvermögens. Aspekte einer Ästhetik des Sports", en Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, pp. 188-200.

objetos de una percepción realizada (al menos también) por ella misma. Esta cautela se justifica, pues sólo ahora, al cabo de un largo recorrido a través de las diversas formas de lo estético, es posible afirmar sin rodeos en qué radica el placer de percibir algo en su aparecer y por su aparecer mismo. Consiste en el placer de devenir consciente, a través de los sentidos y de distintas maneras, de los presentes fugaces de la existencia.

El placer estético es el placer de la existencia finita en la existencia finita. La percepción estética descubre en esa finitud la oportunidad de presentarse a sí misma una infinitud de posibilidades, imposibles de experimentar en una actitud práctica y teórica. El objeto estético es un objeto experimentado en su indeterminabilidad, la situación estética es una situación abierta a su propia indeterminabilidad y a la del mundo en su totalidad. Pese a que la conciencia de la indeterminación y de la indeterminabilidad del mundo puede resultar paralizante en muchos contextos, precisamente en esa misma medida puede ser liberadora. Tiene un efecto liberador siempre que acontece como una conciencia de posibilidades inexploradas, no preconcebidas, que se encuentran abiertas, y que sin embargo están presentes aquí y ahora. Esta conciencia nace cuando algo es percibido en su particularidad sensible por esta misma particularidad sensible. Deviene consciente de que lo radicalmente indeterminable no es el futuro, sino el presente. El futuro es, desde luego, en un cierto sentido, aun menos determinable que todo lo que acontece en el presente y todo lo que aconteció en el pasado. Pero el futuro es *demasiado* indeterminado como para que pueda *experimentarse* en la plenitud de su indeterminabilidad. Esta posibilidad es el privilegio del presente efímero.

III
Ruidos y centelleos. Experiencias liminales dentro y fuera del arte

Desde siempre, los objetos estéticos deben su fama y su mala reputación a que, en esencia, son apariciones. Lo que de verdad importa en su percepción no es tanto lo que son, ni tampoco lo que parecen ser, sino más bien cómo se nos aparecen. El objeto estético es lo que aparece –lo que nos incumbe de él es la manera como sale al encuentro de nuestros sentidos–. No tiene que interesarnos exclusivamente en función de ello (ninguna obra de arte concierne sólo a nuestros sentidos), pero está totalmente descartado que no nos interese por ello. Todo su ser se fundamenta en su aparecer.

KANT

Cuando en cierta ocasión Kant llama al objeto estético un "juego de las formas", quiere decir algo muy parecido.[1] Se refiere a algo que puede gustar en la libre contemplación y que no debemos fijar mediante

1 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werke*, ed. de Wilhelm Weischedel, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1968, vol. 10, § 14, 305 (B42) [trad. esp.: *Crítica del Juicio*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 125]. Acerca del objeto estético, Kant afirma que puede tratarse o bien de un "juego de figuras (en el espacio, mímica y danza), o de un mero juego de sensaciones (en el tiempo)", con lo cual está pensando en la música y en la pintura. Pero como el "juego de sensaciones" persigue asimismo una interacción de figuras (musicales o pictóricas), entonces hay que presuponer aquí también un "juego de figuras" como correlato, el cual no debe reducirse, como ocurre en Kant, a

conceptos ni aprovechar con fines prácticos. A esta contemplación Kant también la llama "desinteresada". En ella resulta secundario cualquier interés que trascienda el presente de lo que aparece. La contemplación desinteresada anhela lo que aparece tal y como se presenta a la percepción en el proceso de su aparecer. Capta el aparecer y no investiga el ser ni la apariencia. Según sostiene Kant, cuando nos comportamos estéticamente siempre consideramos el objeto en su correspondiente aparecer, independientemente del objeto que consideremos, y de ese modo tomamos en serio una presencia que desde una perspectiva teórica o práctica puede, y en ocasiones debe, parecer poco seria.

Kant vislumbró en ese comportamiento una dimensión importante de la libertad, y casi una prueba de ella. En la condición estética experimentamos que el mundo es determinable por nosotros, precisamente por cuanto desistimos de un comportamiento práctico y teórico dirigido a determinar. Al juego procesual de las formas por parte del objeto estético le corresponde un libre juego de la capacidad de percibir y de diferenciar por parte del sujeto estético. A la multiplicidad de lo que aparece le corresponde una multiplicidad de facultades de percibir, desplegadas en presencia de lo que aparece, sin tener que efectuar con ellas la autolimitación implícita en el conocimiento teórico y en la acción eficaz. Según Kant, en la condición estética experimentamos que somos determinables por nosotros mismos, sin tener que plasmarlo en la determinación de tomar una posición teórica o práctica restrictiva.

NIETZSCHE

En la afirmación de esa experiencia aguarda al mismo tiempo, como lo indica Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia,* una amenaza para la autonomía humana. Según Nietzsche, en el tipo de experiencia es-

---

un juego de aspectos *formales* del objeto, sino que debe concebirse (a la manera expuesta en el cap. 2.1-2) como un juego de sus *apariciones.*

tética descrito por Kant puede advertirse una experiencia distinta: la experiencia de una desaparición de las formas, desaparición que conlleva el "espanto" a causa de la pérdida de la determinabilidad de lo real. Esta conmoción no puede, ni tampoco requiere, transformarse, mediante su *superación* reflexiva, en una experiencia placentera, como lo prescribe Kant para lo sublime; según Nietzsche, esta experiencia puede ser afirmada *como tal* –como una liberación de la obligación de la autonomía, como una ruptura con la apariencia de órdenes culturales supuestamente necesarios–. La construcción "apolínea" contiene la invitación a una destrucción "dionisíaca".

Schopenhauer, afirma Nietzsche al comienzo del libro sobre la tragedia, nos ha descrito el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste lo desorientan súbitamente las formas de conocimiento de la aparición, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se rompe esa misma infracción del "*principium individuationis*", asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisíaco*, a aquello que la analogía de "la embriaguez" más aproxima a nosotros.[2]

En esa condición, el ser humano no se desorienta frente a las *apariciones*, sino más bien, como lo expresa Nietzsche, frente a "las *formas del conocimiento* de las apariciones". El principio de individuación (*principium individuationis*) suprimido allí corresponde al principio mediante el cual es posible diferenciar lo dado espaciotemporalmente en virtud de su forma. Mediante ese carácter identificable es posible atribuirle al aparecer de lo dado esta y aquella *aparición* y esta o aquella *causa*. En ese pasaje, la expresión de Nietzsche deja abierta la posibilidad de una confrontación con lo que aparece donde no existe ninguna forma de conocimiento, porque lo que aparece no es identi-

2 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Munich, Dtv, vol. 1., p. 28 [trad. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973, p. 45].

ficable como forma –o como un juego de formas semejantes– espaciotemporal. Ahí habría entonces un aparecer imposible de concebir como un conjunto de apariciones, e imposible de captar como un juego de apariciones. Se trataría de un *ruido** acústico o visual.

TRASCENDENCIA E INMANENCIA

Por supuesto que Nietzsche no emplea el concepto de ruido. Tan sólo afirma que, cuando se desintegra el *principium individuationis*, "comprenderemos mejor aun [lo que ocurre] por la analogía de 'la embriaguez'". A diferencia de mi interpretación, que da un paso más allá de la letra del texto, Nietzsche supone que no existe ninguna aparición fuera del *principium individuationis*, y que por ello la embriaguez dionisíaca no debe entenderse como una manera de sumirse en lo que aparece, sino más bien como una forma de trascenderlo. A mi modo de ver, esa alternativa conduce por un camino errado a aquella "metafísica de artista" que Nietzsche habría de rechazar posteriormente, en su *Ensayo de autocrítica*, calificándola de "arbitraria" y de

* La palabra alemana es "Rauschen". Aquí cabe indicar en qué medida el espectro semántico de la palabra "Rauschen" difiere de la palabra castellana "ruido". "Rauschen" puede figurar como verbo o como sustantivo para referirse por ejemplo al *rumor* constante del bosque ("der Wald *rauscht*", o "*das Rauschen* des Waldes") o al *murmullo* del agua en un arroyo. Este uso es frecuente en la poesía, sobre todo en el Romanticismo alemán (y especialmente en la poesía de Joseph Eichendorff), lo cual multiplica las resonancias poéticas de la palabra. Sin embargo, "Rauschen" también designa por ejemplo el sonido de fondo (la interferencia) en un aparato electrónico ("das Telefon rauscht", "das Radio rauscht") o el ruido constante y lejano de la autopista ("das Rauschen der Autobahn"). Sin embargo, en todos estos usos la palabra "Rauschen" no tiene necesariamente una connotación negativa (codificada en la palabra "Lärm"), que en castellano sí le corresponde en cambio al vocablo "ruido". Conviene pues que el lector haga abstracción de las connotaciones negativas de la palabra "ruido" y tenga en mente como ejemplos los fenómenos mencionados aquí y más adelante por el autor. [N. del T.]

"fantástica". Sin embargo, sus esfuerzos no fueron "ociosos", como afirma en esa misma obra, pues marcaron el comienzo del reconocimiento teórico de un fenómeno sin el cual sería inconcebible la práctica estética actual.

Nietzsche sostuvo, con hondas consecuencias, que a todo orden estético –o en su terminología: a toda constelación de una "apariencia apolínea"– le es inherente la tendencia a superar o a socavar su propio orden sensible. Donde esto ocurre, *lo que aparece* estéticamente se transforma en un *aparecer* radical, cuya percepción lleva la resistencia a determinar que ya señalara Kant, mucho más allá de los límites divisados por él, convirtiéndola en la experiencia de los límites de la determinabilidad de nosotros mismos y de la determinabilidad del mundo.

Junto con otros autores, creo que la trascendencia de lo que está supeditado a la forma es parte de las posibilidades fundamentales de la percepción estética.[3] No obstante sostengo, a diferencia del joven Nietzsche, que esta trascendencia no debe concebirse como una salida del mundo de las apariciones, sino más bien como un modo radical de perderse en ellas. El ruido no es un fenómeno de la trascendencia, es más bien un fenómeno de la inmanencia radical del aparecer. Es la forma extrema del aparecer estético, y constituye por ello una condición potencial, aunque improbable, de los objetos estéticos de cualquier tipo.

EL RUIDO Y LA EMBRIAGUEZ

El ruido al que me refiero no debe confundirse con la embriaguez.* El ruido es un proceso que acontece en el objeto, y en tanto tal es un objeto

3 Entre esos autores cabe mencionar a Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1981, y a Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1988.

* En alemán el vocablo "Rauschen" se asemeja a la palabra "Rausch", que significa justamente "embriaguez". Esta semejanza tiene por supuesto raíces

de nuestra percepción. Por el contrario, la embriaguez es un estado meramente subjetivo. Así como no toda embriaguez deriva en la percepción de un ruido, no todo ruido causa embriaguez en quienes lo perciben. Y aunque este efecto puede producirse, el ruido no es a la embriaguez lo que la droga es a la borrachera. El ruido no es la *causa* de la embriaguez, sino una *ocasión* para experimentarla. Además, el ruido brinda la ocasión para una percepción que, si bien se asemeja a la embriaguez en algunos aspectos –tal como Nietzsche con acierto puso de relieve–, sin embargo no es embriagante en un significado fisiológico.[4]

Aunque no existe ninguna relación causal entre la condición objetiva del ruido y la condición subjetiva de la embriaguez, no es posible analizar el fenómeno del ruido sin hacer referencia al respectivo estado en que lo percibimos. Al igual que cualquier fenómeno estético, el ruido también debe entenderse a partir de su perceptibilidad constitutiva. El análisis de la constitución del ruido y el análisis de la constitución de su percepción como ruido son una sola cosa. Aun cuando un ruido pueda estar dado independientemente de su percepción *actual*, su constitución no puede entenderse independientemente de la *posibilidad* de esa percepción. Percibir un aconte-

---

etimológicas y, en un sentido restringido, también semánticas. Así, en el siglo XVI se empleaba por ejemplo el giro "Rauschen im Kopf" ("ruido en la cabeza") para referirse a la borrachera. Para la etimología de "Rauschen" y "Rausch" véase por ejemplo Wolfgang Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Munich, dtv, 1995, pp. 1091-1092. [N. del T.]

4 Otro fenómeno distinto es la embriaguez de movimiento, tal como pueden provocarla ciertos deportes o también la visita a un parque de diversiones –Paul Virilio la convirtió en el punto de partida de su *Estética de la desaparición* (Barcelona, Anagrama, 1988)–. En esta embriaguez, el ruido surge a lo sumo como un fenómeno concomitante; la embriaguez misma –que posee aquí la forma de un vértigo– permanece sin objeto. Su irrupción no depende de la percepción de objetos externos, sino que resulta del movimiento excéntrico que trastorna las coordenadas espaciotemporales del sujeto. A la percepción del ruido *artístico* ciertamente le corresponden –como ya lo indica Nietzsche– instantes de un vértigo literal o metafórico (fenómeno al que me referiré más adelante); es sólo que el ruido artístico no puede entenderse sólo a partir de ese vértigo.

cer acústico o visual como ruido –y no simplemente como puro ruido [*Lärm*] o como silencio, como plenitud o como vacío– presupone una percepción que atiende a esos frágiles fenómenos por un interés en ellos mismos, justamente por cuanto en ellos no se percibe algo determinado.[5] El ruido estético al cual nos hemos referido como si se tratara de algo en apariencia independiente del sujeto de la percepción, como si estuviera dado en primer lugar para luego ser captado, es un acontecer del aparecer y en cuanto tal constituye una valiosa ocasión para realizar una forma especial de la percepción estética. Por esta razón, su descripción debe ser al mismo tiempo una descripción del *interés* en su presencia.

EL SIMPLE RUIDO Y EL RUIDO ARTÍSTICO

A diferencia de Nietzsche, quien sólo considera el arte, me refiero a un ruido "fuera y dentro del arte". Por ello me he referido a los objetos estéticos en general y no exclusivamente a las obras de arte. La forma más adecuada de reconocer el importante significado que posee el modo de aparición del "ruido" dentro del arte moderno consiste justamente en comparar el ruido dentro del arte con la importancia que puede cobrar en la percepción estética fuera del arte. Al ruido ajeno al arte lo llamaré *simple* ruido; es ruido y nada más que eso. Quiero diferenciarlo del ruido artístico; el simple ruido es un elemento por lo general extraño al proceso de la articulación artística.[6]

5 En ello radica la diferencia fundamental respecto al concepto del ruido en la teoría de la información; ésta lo define como un estado en el cual ya no puede transmitirse la información; ninguna consideración estética puede avenirse con este concepto puramente negativo del ruido, que además está restringido a los casos fallidos de la comunicación.

6 Sería errado llamar al "simple" ruido ruido "natural"; la diferencia entre ambos no estriba en lo natural a diferencia de lo artificial en general, sino más bien en el hecho de que el ruido forme parte o no de una construcción *artística*.

ACONTECER SIN ACONTECIMIENTO

Un simple ruido sería por ejemplo el rumor del bosque o de un arroyo silvestre, el estruendo de una cascada, el ruido de una gran ciudad, el sonido del desagüe, pero también el vaivén de la espuma en el mar, la reverberación de la luz en el desierto, o la vibración rápida de la imagen en una pantalla, y también la precipitación de una nevada densa.[7] El ruido que Nietzsche legó a la teoría estética a modo de problema es un ruido literal o metafórico. Es un fenómeno visual o acústico. Es un centelleo y/o un ruido. Es un acontecer, captable por medio de la vista o del oído, en el que lo que acontece no posee una forma claramente determinable y distinguible mediante los sentidos; en una palabra: es *un acontecer sin acontecimiento*.

El rumor del bosque es un ruido, o, más exactamente, es una multiplicidad de ruidos cuya fuente resulta indistinguible para quienes lo oyen, que se ven envueltos por ruidos que no son el producto de sonidos aislados o de secuencias de sonidos que puedan reducirse en la atención a una secuencia determinada. Ocurre lo mismo con el ruido de una gran ciudad. Es posible que a veces se escuchen ruidos o sonidos aislados (ruido de máquinas, sonidos de voces y aullidos de sirenas), pero el ruido de la ciudad se origina a partir de una infinidad de sonidos semejantes, imposibles de aislar durante el tiempo en que suenan y se extinguen. El saber acerca de la procedencia del ruido (del movimiento de las hojas y de las ramas, de la pulsación vital y también mecánica de la ciudad) no compensa en absoluto esa impotencia para

7 "Se puede oír todavía –escribe Hegel– cómo se ensalza el idioma alemán por causa de la riqueza de expresiones que posee para sonidos particulares (susurrar, silbar, chirriar, etc., hasta coleccionar más de un centenar [...]); una tal abundancia en lo sensible y carente de significado no es con lo que hay que contar, no es lo que debe constituir la riqueza de una lengua cultivada". G. W. F- Hegel, *Enzyklopädie der Wissenschaften III*, en G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, vol. 10, pp. 271-272 [trad. esp.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, introducción, ed. y notas de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza, 1997, p. 501].

diferenciar, pues se trata de la imposibilidad de captar simultáneamente y con los sentidos un acontecer en extremo complejo. Dicha imposibilidad no puede compensarse en la escucha, pero tampoco hace falta compensarla en lo más mínimo.

O en la vista.[8] Ver la superficie del mar en calma, iluminado por el sol, es igualmente una percepción del ruido (conforme al significado terminológico dilucidado antes); percibimos una agitación del agua y de la luz imposibles de seguir como un movimiento ordenado.[9] El ejemplo del mar en calma muestra (al igual que las reverberaciones del aire en el desierto ardiente) que el fenómeno del ruido no acontece únicamente cuando atendemos a una plenitud excesiva de eventos; puede surgir allí donde, en relación con otros entornos del mundo humano, reina un gran vacío. Pero allí el ruido también hace aparición porque en aquel vacío –o, en términos acústicos: en aquel silencio– resulta perceptible un evento en su plenitud, plenitud que, en ausencia de una actitud estética, no podría presentarse a la percepción. Por lo tanto, incluso en un vacío relativo el ruido se manifiesta como el presente de una plenitud, o, más precisamente: como una plenitud excesiva de formas, en cuya presencia ya no puede distinguirse un "juego de las formas", ni mucho menos aun pueden diferenciarse las formas aisladas, sus mutaciones o sus sucesiones.[10]

8 Los demás sentidos son insensibles al ruido –en ellos, los estados del ruido se sienten necesariamente de manera desagradable e incluso repulsiva, pues ahí lo no determinable entra directamente en contacto con el cuerpo, tocándolo o penetrándolo–. De esto se desprende una fundamentación interesante de la distinción tradicional de los dos sentidos "teóricos": sólo la vista y el oído son sensibles al ruido.

9 Para la vista, el mar en calma es un fenómeno del ruido mucho más fuerte que el mar movido por el oleaje; en lo que respecta al ruido, la vista y el oído perciben diferente. Para la vista *y* el oído, el mar se torna ruido sólo cuando está desencadenado del todo: en el estruendo de la tormenta.

10 En tanto que variables del ruido, la "plenitud" y el "vacío" pueden concebirse como una infradeterminación que se transforma en sobredeterminación, y como una sobredeterminación que se convierte

Sólo tiene sentido hablar ya no sólo de un *acontecer*, sino de *algo que acontece, de un acontecimiento*, en cuanto podemos distinguir procesos semejantes. Sólo allí podemos indicar *lo que* acontece y seguirlo con los sentidos. Todo *lo que acontece* es, en ese sentido, algo dado que está sometido a un cambio perceptible de formas visuales o acústicas. En un acontecer como el ruido, donde ya no es posible distinguir algo que acontece, *hay* por supuesto también algo que acontece; allí también hay fases sometidas al cambio (tal como podría comprobarse con la ayuda de aparatos de registro y de medición), en virtud de las cuales es posible hablar de un acontecer. Es sólo que lo que provoca este acontecer ya no es –o no lo es claramente– distinguible a través de los sentidos. Si bien puede afirmarse que en principio no existe ningún acontecer sin algo que acontezca, precisamente eso se convierte en una posibilidad real para la percepción, y en especial para la percepción estética: nos enfrentamos a algo que acontece, en lo que no acontece algo determinado. Aunque quien percibe el ruido sabe que acontecen muchas cosas, al mismo tiempo es como si no aconteciera nada –como si sólo aconteciera un acontecer–. Ése es el caso paradójico del ruido.

Sin embargo, es bastante improbable que en el ruido no pueda distinguirse *nada en absoluto*; frecuentemente surge como una disgregación de lo distinguible, como una permanente desaparición o mutación de las formas, con lo cual desaparece también la percepción definida de las transformaciones que acaecen. En esa medida, el ruido es un fenómeno gradual; el ruido "absoluto" –un acontecer sin ninguna huella de algo que acontezca– representa por lo tanto un concepto liminal. Por lo general, el ruido admite la diferenciación de valores determinados –el ruido es fuerte o suave, trémulo o llano, fluido o vibrante, tintineante o torrencial, sibilante o efervescente, etc. –todos estos caracteres del acontecer pueden sentirse o enunciarse, y sin embargo no puede afirmarse algo determinado sobre lo que acontece allí–.

---

en infradeterminación. Acerca de la plenitud y el vacío consúltense las reflexiones oportunas de Hans Thies Lehmann, "Ästhetik. Eine Kolumne: Fülle, Leere", en *Merkur*, N° 49, 1995, pp. 432-438.

Son determinaciones del ruido *en cuanto* ruido –como un movimiento acústico o visual, frente al cual nuestra capacidad de determinar se encuentra por lo demás impotente–.[11] Pero el ruido siempre es un acontecer sin un acontecimiento fenoménicamente determinable.

REALIDAD AMORFA

Así como esta experiencia puede atemorizarnos, también puede fascinarnos. Pero el ruido puede causarnos fascinación en lugar de espanto, toda vez que podamos apartarnos de él, toda vez que dependa de nosotros el querer percibir un acontecimiento en primer lugar como ruido, o como algo distinto. El ruido puede fascinarnos, en una palabra, sólo cuando no es el ruido el que nos avasalla, sino cuando somos nosotros quienes nos abandonamos a él, nos dejamos avasallar a veces por él.

En la atención al simple ruido acontece la *experiencia de una realidad amorfa*. Lo real, percibido por lo común con tal y cual forma, y a lo que atribuimos, conforme a tal y cual forma, este sentido u otro, esta misma realidad aparece aquí sin esas formas y desprovista de los sentidos con los cuales suele asociársela. Lo que antes estaba inmerso en un orden social o cultural, lo que antes poseía un ser determinable y predecible, se muestra ahora con un aparecer anterior al sentido. Quienes perciben de ese modo experimentan los límites de la configuración, de la comprensibilidad y de la disponibilidad del mundo, o, en otras palabras: experimentan los límites de su propio mundo histórico y cultural. La realidad hace aparición en una versión inaprensible. Aunque podemos dominarla y comprenderla de tal y cual manera,

11 Esta determinabilidad del carácter general de un ruido pese a la indeterminabilidad de sus caracteres aislados es ante todo relevante para el ruido artístico. Si *en* el ruido en sí no hay nada determinado por conocer, en una obra de arte pueden reconocerse muchas cosas *por* el ruido: por el tipo de ruido, por su fuerza, por su valor en la obra, por su contraste con otras "obras del ruido", etcétera.

conforme al saber que seguimos poseyendo y dominando, se muestra no obstante como una realidad que, para toda comprensión, nunca puede comprenderse ni dominarse del todo.

UN PERMANENTE DESAPARECER

A esta altura debemos evitar un grave error. La experiencia de una realidad amorfa, descubierta mediante la atención al ruido, no equivale a un encuentro con la cosa en sí (como piensa Schopenhauer), ni con la fuente primordial de todo el ser (como la concibe Nietzsche en su ensayo sobre la tragedia),[12] así como tampoco corresponde a la experiencia de un ser o de un sentido más elevados, como podría suponerse en referencia a Heidegger o a George Steiner, ni tampoco debe entenderse como un encuentro con el "ser intacto", al tenor de la obra tardía de Merleau-Ponty, ni debe identificarse en general con la experiencia de una realidad libre de toda interpretación. La captación del ruido también es una forma de percibir el mundo "como"; el acontecer óptico y/o acústico que concebimos *como* ruido podría verse y oírse de otro modo, por ejemplo como una mera interferencia o como una distorsión de la imagen. La captación de un ruido implica por lo tanto una acción estética. No existe la posibilidad del ruido sin la capacidad de comportarse frente a él *como* ruido; el ruido no existe sin la capacidad de experimentar lo real desligándose a la vez de las posibilidades de comprenderlo.[13]

A este desprendimiento de lo que percibimos –del acontecimiento– le corresponde un desprendimiento de la percepción. El simple ruido

12 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, pp. 30, 31, 33, 51 [trad. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, pp. 46, 48, 49, 74].

13 La acción estética que consideramos aquí es por lo tanto esencialmente una suspensión. Podría hablarse de un letargo estético; y, no obstante, éste no ocurre sin una cierta dosis de energía estética –la energía necesaria para olvidar por un momento el saber y el actuar propios–.

sólo puede captarse allí donde la percepción se libera de todas las orientaciones teleológicas: al igual que el acontecer que percibimos, la percepción deja entonces de estar organizada en función de algo, dirigida a algo, dispuesta para lograr algo. En ello aguarda una forma, radical frente a cualquier otra forma de percepción estética, de demorarnos ante lo que aparece. No está dirigida al presente de algo que aparece, sino a absorbernos, a perdernos en algo presente que deja de aparecer como un objeto del conocimiento y de la acción. En la captación del ruido renunciamos a determinar; determinamos no determinar. Dejamos de experimentar, en contra de lo que pensó Kant, nuestra determinabilidad por vía nuestra, y experimentamos la realidad en un abandono pasajero de nuestra determinabilidad y la determinabilidad del mundo. Renunciamos a determinar el *fenómeno*, renunciamos a determinarnos *frente al* fenómeno. Renunciamos a *nosotros mismos* por cuanto nuestra determinación consiste por lo general en comportarnos frente al mundo en una actitud dominante, determinante y autoafirmativa. Todo interés en el ruido se desprende del placer del abandono de nosotros mismos.[14]

Abandonarse al ruido: en ello radica –como lo sostiene Adorno en referencia a Eichendorff y con el mismo espíritu de Schopenhauer– la capacidad de ceder en el empeño de autoconservarnos.[15] No obstante, allí no tiene lugar realmente una renuncia a la autoconservación; en

14 En referencia al ensayo de Freud "Más allá del principio del placer", podría afirmarse que aquí el principio del placer encuentra un camino para dejar de ser agente de la pulsión de muerte. Porque en el ruido encuentra un estado de la percepción *experimentable* en el límite de toda percepción (la facultad de percibir –para Arístóteles el criterio de todo lo viviente–), un estado de reposo que satisface la necesidad orgánica –si es que existe– de inacción, sin ser una anticipación de la muerte. Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips", en *Gesammelte Werke*, Frankfurt del Main, Fischer, 1987, vol. 13, pp. 1-69, especialmente secciones 5 y 7 [trad. esp.: "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, Barcelona, Orbis, 1988, vol. 13].

15 Theodor W. Adorno, "Zum Gedächtnis Eichendorffs", en Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1958, 105-145, aquí pp. 120-121 [trad. esp.: "En recuerdo de Eichendorff", en Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura* I, pp. 68-94, pp. 78-79].

la renuncia a aquella autoconservación plasmada en los modos de la autodeterminación y la autoafirmación somos estéticamente –Adorno habría dicho: miméticamente– nosotros mismos. Esta interpretación filosófica del ruido sólo resulta convincente si puede decirnos qué es lo que alcanza el sujeto en esa enajenación receptiva. Al hallarse su percepción en el umbral de percibir algo, al estar su escucha en el umbral de lo audible, al encontrarse su visión en el límite de la visión misma, el sujeto alcanza el estado excepcional de un presente carente de diferencias –un presente con el cual puede fundirse–. La experiencia del ruido es por eso (al igual que la "embriaguez" dionisíaca, según Nietzsche) una experiencia mística, aunque sólo lo es en un sentido formal. No es la experiencia de un sentido inefable o de un ser anterior al pensamiento (al menos no necesariamente).[16] Es la experiencia del presente de un aparecer temporal irrecuperable, una experiencia que podemos abrazar en cuanto tal, como la experiencia de una duración única, a saber, como la condición de un *permanente desaparecer*.

CONFIGURAR LO AMORFO

Eso es todo, pero no es suficiente. Hasta este momento me he referido al simple ruido, mas no al ruido artístico. El concepto general de ruido, tal como lo he elucidado en referencia a los ejemplos ajenos al arte, es insuficiente para caracterizar el ruido dentro del arte. Y si Nietzsche está en lo cierto, no habremos comprendido nada del arte hasta que no poseamos el concepto de *este* ruido. Cuando afirmo que la per-

16 Esta experiencia mística puede estar además cargada de contenido. Pero éste no es un elemento necesario de esa experiencia, y como consecuencia no es obligatorio considerarlo en la teoría del ruido. Gerhard Kurz muestra cómo una mística del ruido puede estar sin embargo atravesada por determinados contenidos, en "Graue Romantik. Zu Walter Flex' *Wildgänse rauschen durch die Nacht*", en Holger Helbig (ed.), *Hermenautik / Hermeneutik*, homenaje a Peter Horst Neumann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, pp. 133-152.

cepción del ruido es la experiencia de la realidad *amorfa*, no debemos identificar esta realidad con una realidad *sin configurar*, pues en el arte el ruido es precisamente la configuración de un aparecer amorfo. A diferencia del de la naturaleza o de la ciudad, en el arte el ruido es arreglado por el artista, y su percepción también es una experiencia arreglada del ruido. Aunque a veces se obtenga a partir de procesos contingentes, no es en sí mismo un suceso contingente. El ruido artístico *se muestra* como ruido y se desarrolla *dentro* de un juego de las formas.

ALGUNOS GÉNEROS

La instalación *Anthro-socio*, dispuesta en la documenta IX, plasmaba ejemplarmente la relación entre acontecer y acontecimiento a la que nos referimos antes –no existe un acontecer sin acontecimiento, pero pueden existir aconteceres sin un acontecimiento *perceptible* en ellos–. Al acercarse al Fredericianum, el visitante sólo podía oír un fuerte ruido o un aullido que, más próximo, se percibía entonces como el canto o como el alarido de una voz grabada en una cinta magnetofónica, cuyos sonidos permitían descifrar con alguna dificultad, al entrar al salón de la instalación, diversas líneas de un texto que se repetía incesantemente. El ruido se revelaba como una arenga que, por la concentración del visitante en el torrente de imágenes del arreglo multimedia, se sumía de nuevo en un ruido. En las composiciones tempranas de Steve Reich se advierten efectos semejantes, por ejemplo en la pieza *Piano phase*, en que se escucha, primero al unísono, un breve tema ejecutado a dos pianos, tema que se va desfasando imperceptiblemente, para luego duplicarse y al final incluso cuadruplicarse, con lo cual emergen un espacio acústico y un ritmo sumamente singulares, que al ser escuchados no pueden reducirse al elemento inicial constantemente idéntico. La figura del comienzo, clara y sencilla, se pierde en un acontecer musical que impide el surgimiento de cualquier acontecimiento aislado.

Surgir del ruido y retornar a él es un procedimiento empleado con mucha frecuencia en las composiciones de música moderna. (Nietzsche lo declara exageradamente su paradigma fundamental.) Ya Wagner lo empleaba, especialmente en sus oberturas; el preludio al primer acto de *Lohengrin* se eleva desde un tejido sonoro compuesto de unas pocas notas dilatadas que resuenan por toda la orquesta, para disiparse al final en las mismas notas. Una pieza como el *Continuum para cembalo* de György Ligeti, del año 1968, insiste en una variación limitada de intervalos mínimos, ejecutados en un *prestissimo,* rompiendo así con cualquier expectativa convencional de las posibilidades de ejecutar ese instrumento. En sus *Dos estudios para órgano* (1967/1969) acaecen constantemente modulaciones del sonido, pero en un nivel tan imperceptible que las transiciones individuales permanecen en gran medida inaudibles, con lo cual el espacio acústico oscila entre una quietud fluida y frenética.[17] En las *Atmosphères* de 1961, el fondo acústico lo compone un ruido orquestal delante del cual se condensan y se disuelven formas sonoras, trazadas y borradas de nuevo, para culminar todo ello en el silencio de un ruido profuso y vacío en cierto modo. En no pocas de sus obras, John Cage hace audible este ruido del silencio, como por ejemplo en la pieza para piano titulada *4'33"*, en la que el pianista sale a escena y se sienta ante el piano, para *no* tocar durante 4 minutos 33 segundos y así hacer sonar aquel silencio que, en la práctica musical habitual, adquiere valor como el requisito supuestamente mudo del sonido musical. Lo anterior puede entenderse, al tenor de la propuesta de Sabine Sanio, como una definición musical aproximada del ruido: lo que conforma por lo común el trasfondo difuso de la percepción aparece ahora en primer plano, sin

17 El mismo Ligeti emplea metáforas de lo amorfo para caracterizar su composición para órgano *Volumina* de 1961-1962, que oscila entre tonalidades, volúmenes y modulaciones extremas: "De todo ello emerge una forma de algún modo vacía, enormes extensiones y distancias, una arquitectura que sólo consiste en el andamiaje, pero a la cual le falta una construcción palpable". A Bodil von Thülen le debo la referencia a Ligeti.

perder su carácter difuso. El trasfondo de la percepción pasa *como trasfondo* a un primer plano.[18]

El *jazz* también desarrolló en los años sesenta su propio lenguaje del ruido, por ejemplo en la música de Coltrane a partir de *Ascension*, en que las improvisaciones se dejan arrastrar en fraseos extáticos más allá de cualquier línea melódica, fraseos desde los cuales la interpretación vuelve al cauce de la melodía. De modo semejante, el saxofonista David Murray practica hoy una improvisación que, partiendo de temas tradicionales o que comienzan a la manera tradicional, se excede constantemente a sí misma. Cecil Taylor hace de esa extenuación calculada el principio fundamental de su interpretación en el piano, ya no como instrumento melódico, sino a manera de un orgiástico cuerpo sonoro. Esta victoria del acontecer sobre lo que acontece musicalmente no está circunscrita al *free jazz*. En sus últimos años, el saxofonista tenor Ben Webster convirtió en su sello la extinción de toda melodía en un ruido vibrante –signo del aliento sordo a partir del cual emanan todos los sonidos, signo de las energías limitadas del cuerpo que sin embargo logran transformar su pulso en ritmo y en ejecución y en canto–.

El ruido artístico no es para nada un asunto exclusivamente acústico. En la danza-teatro de Pina Bausch o de Johann Kresnik hay situaciones de un acontecer imposible de abarcar con los sentidos, pero también hay fases de una escasez y de una pobreza de acontecimientos en el escenario que, para la percepción acostumbrada a imponer estructuras, resultan demandantes en exceso, más aun cuando la percepción ha estado sometida previamente a una exigencia dramática excesiva.[19] En cuanto a la pintura, Pollock, cuya orientación respecto a la música no es casual, y que además opera en la pintura con los medios de la danza, ha creado cuadros "ruidosos" en el sentido expuesto, en tanto que otros pintores, como Gerhard Richter o Sigmar

18 Sabine Sanio, "Das Rauschen, Paradoxien eines hintergründigen Phänomens", en S. Sanio y Christian Scheib (eds.) *Das Rauschen*, Hofheim, 1995, pp. 50-66.

19 Cf. Lehmann, "Ästhetik. Eine Kolumne: Fülle, Leere".

Polke, han insuflado a sus exploraciones pictóricas un ruido subcutáneo, impidiendo el surgimiento de formas definitivas en el cuadro –una resistencia a configurar formas definitivas que, tal como la practicara Picasso en la pintura figurativa y en los retratos, uno diría que se ha vuelto obligada–.

Y por último, en la literatura el ruido también está en su elemento. Más allá de los ejemplos obvios como la poesía fonética de Schwitters o las composiciones sonoras de la poesía concreta, más allá de los poemas, desde Morgenstern hasta Brinkmann, que se centran en una sonoridad indeterminada, más allá del *tema* del ruido que, desde Eichendorff, Tieck y otros, ocupa un lugar prominente en la literatura moderna, la literatura moderna ha desarrollado lenguajes del ruido que atraviesan la *totalidad del texto.* Basta pensar en *Las olas*, de Virginia Woolf, en *Finnegans wake*, de Joyce, o en *Corrección*, de Thomas Bernhard, obras en las que el ruido y (en el caso de Bernhard) el estruendo del agua se introducen además como un motivo temático, pero donde ante todo se despliega el movimiento de un lenguaje que, en una lectura fluida, no analítica, cobra todos los rasgos de un ruido estético. La corriente del lenguaje desborda la estructura semántica y sintáctica de las frases y de la sucesión de las frases, las que ya no consienten en dar una narración o un sentido determinados, ni permiten ningún enunciado o insinuación, subsistiendo allí tan sólo los elementos de un lenguaje vivo y soberano, que por momentos cautiva al lector como el habla misma del ruido.[20]

20 En el lenguaje literario se distinguen cuatro formas posibles del ruido. 1. Ruido fonético: la sonoridad del lenguaje ensordece su sentido (como ocurre a menudo por ejemplo en los poemas de Clemens Brentano o de Rolf D. Brinkmann). 2. Ruido rítmico: la forma como fluyen las frases arrasa con cualquier sentido claro y distinto (como por ejemplo en *Corrección*, de Thomas Bernhard). 3. Ruido lógico: la construcción lógica de las frases socava su mismo sentido lógico (como al comienzo del poema *Pan y vino*, de Hölderlin). 4. Ruido referencial: los referentes se tornan difusos a causa de la complejidad de las referencias semánticas de un texto (como en *El hundimiento del Titanic*, de Hans Magnus Enzensberger). Podría afirmarse que un "lenguaje del ruido" literario está dado cuando alguno de esos

EL *FAUSTO* DE MARTHALER

Estos estados del ruido no se encuentran sencillamente allí; tanto en el arte como fuera de él es necesario buscar y aprovechar las ocasiones estéticas donde están, para que así puedan cautivar a quienes los perciben. En la escenificación de *La raíz cuadrada de Fausto 1 + 2*, presentada por Marthaler en Hamburgo en 1994, hay una escena en que Fausto, representado por un Josef Bierbichler apático y meditabundo, pronuncia su famoso monólogo que en Goethe comienza con las siguientes palabras: "Con afán ¡ay! estudié a fondo la filosofía..." ["Habe nun, ach!, Philosophie ... durchaus studiert..."]. Pero no es éste el texto que se pronuncia. Después de una prolongada lucha interna, el actor apenas logra articular, gimiendo y trastabillando, las vocales, a saber: aaa, uuuuu, aaaaaaa, ii-oo-o-iiiiie, etc. Únicamente se presenta un texto desfigurado hasta el extremo, acompañado de una que otra ruina de palabra que permite al espectador reconocer la pieza del *Fausto* (junto con todas sus famosas presentaciones e interpretaciones), ofrendada allí al ruido.

El ejemplo anterior brinda la ocasión para confirmar, respecto del ruido artístico, la relatividad que ya señaláramos con referencia al simple ruido. Así como el ruido del bosque puede percibirse de otro modo (por ejemplo, como una señal de la salud del bosque), el del monólogo puede percibirse asimismo como algo distinto al ruido. Como acérrimos admiradores de Goethe, podríamos someter el balbuceo a una audición reconstructiva, restituyendo así los carcomidos fonemas a su estado original. En ese caso nos decidimos en contra de la captación de un ruido; recomponemos de memoria la forma original del texto, devastada

---

fenómenos (o todos ellos) son esenciales a un texto, a saber, cuando se imponen una y otra vez o cuando insisten permanentemente. En el ruido, los textos se vuelven semánticamente impenetrables de distintas maneras. Claro está que en el lenguaje literario la desaparición del sentido que consideramos tiene un sentido del todo relevante dentro de la construcción de las obras de arte en cuestión –por ejemplo indicar los límites específicos o generales de tal y cual sentido (comunicable y conmensurable)–.

en la escenificación. También podemos ver y entregarnos por un instante a la sucesión de sonidos, pronunciados en un estilo antideclamatorio, captándolos como la versión original. Entonces efectuamos una audición que olvida, que se resuelve en contra de la exposición de pensamientos y a favor de las criaturas balbuceantes que asfixian allí cualquier pensamiento. Oímos al cuerpo dudar de los logros de la mente, vemos a la mente desesperar frente a la cacofonía del cuerpo.

SER Y MOSTRAR

El ruido artístico es un fenómeno liminal del arte, independientemente del poco o mucho espacio que pueda ocupar en determinadas obras de arte. Ninguna de ellas puede ser exclusivamente un fenómeno del ruido, pues de lo contrario no podría distinguirse del simple ruido. Toda obra de arte es un tipo particular de construcción y de presentación. En tanto construcción y presentación, la obra de arte es una creación articulada, que muestra sus elementos fundamentales, y en la cual la interacción entre ellos compone el centro de su percepción. Los objetos de arte se articulan en la interacción de sus elementos fundamentales, y la mayor parte de las veces también articulan algo, un contenido que es indisociable del modo en que aparece y se presenta, razón por la cual nunca puede pronunciarse independientemente de la obra, aunque en la interpretación sí puede abordarse de diversas maneras.

La obra de arte es, en otras palabras, una forma especial de lo que aparece. No sólo aparece, se *muestra* en su aparecer. Presenta su aparecer. Exige a quien la contempla el descubrir y explorar, el comprender e interpretar, el admirar y seguir la construcción de su aparición. El espectador que quiere *tener* algo de la obra necesita *recibirla* de una u otra manera no preestablecida.

Lo anterior también es cierto acerca del ruido. Cuando Adorno afirma en su ensayo sobre Eichendorff que "Rauschen ist kein Klang, sondern Geräusch" ["El ruido no es sonido, sino simple ruido" (trad.:

S. P.)] su sentencia es válida respecto del simple ruido, pero es desacertada frente al ruido artístico. El ruido de *Piano phase* de Steve Reich no es tan sólo "un simple ruido"; es sonido de principio a fin, compuesto a partir de aquella frase ejecutada inicialmente al unísono y variada luego mediante la repetición insistente, la dislocación y la multiplicación, hasta resultar irreconocible, para sonar finalmente otra vez al unísono, en su propia forma original. Este ruido es una resonancia rítmica que, a consecuencia de la saturación arreglada por el artista, los oyentes no pueden escuchar como una organización de sonidos y de secuencias de sonidos, aunque sí pueden reconocerla como sonido organizado. Pero también allí donde el ruido artístico tiene su origen en técnicas aleatorias, se trata siempre –como ya lo insinúa el nombre de *técnica* aleatoria– de una contingencia compuesta, dispuesta o permitida en la obra. El ruido en el arte es habitualmente algo no contingente; y cuando lo es, se trata siempre de un proceso conjurado y configurado de algún modo.

Como sea que esté arreglado y dispuesto, el ruido siempre acontece en la obra de arte como una disolución o una suspensión de las formas sonoras, lingüísticas, figurativas o coreográficas; o para expresarlo desde el punto de vista de la teoría de la producción artística: acontece como un modo de configurar que va más allá de la composición de formas. Así, la obra se convierte en la configuración de lo amorfo, en medio de lo cual surgen sus formas, donde éstas desaparecen, y contra lo cual ellas tienen que afirmarse. Se convierte en signo del proceso de la búsqueda y de la pérdida de las formas. Se convierte en ese signo, por cuanto ella misma *es* ese proceso y por cuanto lo *muestra* como proceso. Toda vez que desencadenan las energías del ruido, las obras de arte son lo que muestran, y muestran lo que son.

LAS ENERGÍAS DE LA OBRA DE ARTE

Antes que nada, la obra de arte muestra de ese modo *su* proceso, y no un proceso general del devenir y del desaparecer que esté por fuera o

por encima del arte. Puede que lo anterior –que una obra de arte muestre *el* devenir y *el* desaparecer– sea cierto en el caso de algunas obras, pero con seguridad no es válido frente a todas aquellas en las cuales el ruido ocupa un lugar prominente. (*Piano phase* muestra el desbordamiento sonoro y rítmico de una frase de piano, y nada más.) Por ello conviene rechazar de nuevo una interpretación del ruido que pretenda afirmar, respecto al arte en general, que en el ruido acontece la revelación de un sentido o de un ser inaccesibles de otra manera.[21] Gilles Deleuze comete un error semejante cuando, en su estudio sobre Francis Bacon dedicado básicamente a las energías antifigurativas en la obra del pintor –es decir, a las energías tendientes al ruido–, afirma que la música y la pintura deben definirse como el intento de volver audibles y visibles determinadas fuerzas, que de lo contrario no son visibles ni audibles.[22] Sin embargo, esto significaría que esas fuerzas existen previamente en alguna parte, y que la obra de arte tan sólo las saca a la luz. Pero en ese sentido la obra de arte no saca nada a la luz, la obra de arte lleva al aparecer, y antes que nada se lleva a sí misma al aparecer, pero lo hace de tal modo que nosotros, quienes la apreciamos, a menudo podemos encontrar en ella *algo* llevado al aparecer. Las fuerzas que actúan en la obra de arte son *sus* fuerzas –originadas por la construcción de la obra y activas en la dinámica de su aparecer–.

Sin embargo, la referencia de Deleuze a "fuerzas", a "energías" o a "sensaciones" es de suma importancia. Bien puede afirmarse que es justamente en los estados del ruido donde el momento energético de la obra se impone frente a las formas que surgen a partir de esas energías. La obra se presenta entonces como lo que otorga forma, y no como lo formado. Muestra en sus formas, y más allá de ellas, lo que da forma.

21 Así, Nietzsche sostiene lo siguiente acerca de aquel que experimenta el Ruido: "El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez", Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 46.

22 Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, Munich, Fink, 1995, vol. 1, p. 39 [trad. esp.: *Francis Bacon: lógica de la sensación*, 2ª ed., Madrid, Arena, 2009].

No obstante, sería errado oponer lo que provee de forma a las formas expuestas y ocultas, como ocurriría por ejemplo si afirmáramos que el carácter procesual de la obra "desmiente" a sus propias formas. Es más apropiado decir que en las fases del ruido la obra intensifica la interacción de las formas; aumenta la sensación de esas formas, haciéndolas surgir a partir del ruido o dejándolas desaparecer en él. De este modo, el ruido participa en el juego de las formas de la obra. Si bien en el ruido artístico las energías de la obra desbordan el juego de sus elementos y de sus formas, siempre es un desbordamiento de las energías de la *obra,* que ha dado origen precisamente a aquel juego y a aquellas formas, sacándolas a la luz después de cada hundimiento en virtud de la dinámica de su aparecer. Por eso dije antes que el ruido artístico se despliega, a diferencia del simple ruido, como un movimiento irregular, resistente, exaltante, *dentro de* un juego de las formas.[23]

El ruido artístico también abre la posibilidad de una experiencia mística, que no consiste tanto en fundirse con el presente, sino más bien en participar de las energías en movimiento de la obra. (Esta experiencia sólo puede asemejarse al mismo tiempo a la experiencia

23 Por lo tanto, también sería errado interpretar el ruido artístico en general como un proceso asemántico, como una salida de la vida de significados de una obra, como lo sugiere Nietzsche cuando concibe el estado dionisíaco como la superación de la "apariencia apolínea". En ese sentido, Steve Reich afirma por ejemplo acerca de su obra *It's gonna rain*, de 1965, en la que emplea por primera vez la técnica del desfase aplicándola a las grabaciones de un predicador negro: "Finally, the process moves to eight voices and the effect is a kind of controlled chaos, which may be appropriate to the subject matter –the end of the world–." [Finalmente, el proceso transita a ocho voces y el efecto es una especie de caos controlado, que puede ser adecuado a la temática –el fin del mundo–.] El ruido es una condición extrema de la articulación artística, *hasta el punto* de alcanzar fases de un aparecer puro –sin ningún significado–, que pertenecen no obstante al cálculo operativo de la obra. Una consideración diferenciada de la semántica del ruido en el ejemplo de la música moderna puede leerse en Günter Mayer, "Das 'Rauschen' des Irrealen. Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik", en *Das Argument*, N° 39, 1977, pp. 351-366.

mística del simple ruido en determinados géneros del arte, y en especial en la música, que envuelve al oyente en la totalidad de su situación y supera así con mayor fuerza que todas las demás artes –incluida la arquitectura– la diferencia entre el objeto y el espectador.) Pero en esta experiencia tampoco se revela algo distinto del aparecer sensible de la obra, no se revela ningún sentido superior y ajeno al arte, del que la obra apenas sea un testimonio. La obra es la fuente de *su* propia energía del aparecer; sólo así puede rendir testimonio de otras energías. La captación del ruido brinda la posibilidad de perderse en el movimiento de una obra, de dejarse conducir por dicho movimiento más allá de cualquier impresión habitual de lo real o de lo irreal.[24] Así, nos mecemos en el movimiento de las frases de un Thomas Bernhard, vibramos al ritmo de las repeticiones sonoras de Reich, en la composición de Nauman absorbemos la fuerza de los gritos de aquella voz multiplicados, aguardamos con suspenso la constante disipación en las modulaciones de Ligeti, o nos dejamos llevar por las mutaciones de la forma que habitan los cuadros de Picasso o de Polke. No nos fundimos con la obra, pero sí con su movimiento. Toda percepción del ruido en el arte posee la forma de una danza, incluso cuando la ejecutamos sin movimiento alguno.

EL CINE DEL RUIDO

esta mística formal del ruido *dentro* del arte tampoco es un fenómeno elitista o exclusivo. En la película *Broken arrow*, de John Woo (Estados Unidos, 1997) abundan las secuencias en las cuales el espacio acústico y visual del cine está totalmente saturado con un acontecer acústico y visual donde ya no es posible distinguir nada aislado. Este ruido se impone con especial fuerza cuando los explosivos y las armas de todos

24 Hay otra faceta mística de la obra de la cual no se habla aquí: la entrada y la unión absoluta con el *mundo* de la obra (piénsese por ejemplo en la lectura de novelas policíacas).

los calibres –desde la granada de mano hasta el arma atómica– ejecutan sus oficios. El ruido también figura en esa película como el trasfondo de otras secuencias de acción, cada vez que surge una profusión excesiva de acciones y reacciones imposibles de abarcar con los sentidos y de organizar en secuencias. La desaparición de las formas y de las figuras claramente identificables se convierte así en la situación normal de este tipo de cine, que es en igual medida un cine del ruido y un cine narrativo. Por regla general, una película estadounidense de acción pura conduce a situaciones inabarcables con los sentidos, desde las cuales el malo (en este caso personificado por John Travolta) y su antagonista (en este caso representado por Christian Slater), al servicio del bien, siempre reaparecen, como es de esperar, para hilvanar la próxima crisis de los sentidos. El "getting into trouble and out again" que atraviesa la narración de estas películas, también atraviesa su percepción como un "getting into desorientation and out again". Es ésa la función de esas películas: quieren inducir en nosotros la embriaguez de la percepción que sólo se consuma en la percepción de un ruido. Aquí el ruido y la embriaguez se encuentran mucho más cerca que en cualquier otra parte. Haciéndonos ver y oír, el cine del ruido es capaz de hacer desaparecer el ver y el oír.[25]

Gran parte de la música popular que aún no se ha desgastado a fuerza de querer gustar a todos los oyentes transcurre de acuerdo con un esquema semejante. A diferencia de los clips y de los hits predominantes en el mercado, la música "underground", producida y distribuida relativamente al margen del gran público, suele ser con frecuencia una música del ruido, cuyos efectos, sonidos, estilos y atmósferas sólo alcanzan el éxito una vez que han sido depuradas y pulidas. En las últimas décadas, el ruido artístico ha absorbido una parte importante de sus energías más productivas desde las zonas periféricas de la música popular. La historia de la música popular podría describirse, a más tardar a partir del *rock and roll*, como el intento recurrente

25 Otros ejemplos recientes serían las películas *Twister*, de Jan de Bont (Estados Unidos, 1996), o *Volcano*, de Mick Jackson (Estados Unidos, 1997).

de infundir vida a las energías extenuadas del ruido. Incluso el sonido *tecno* debe entenderse como el intento de elaborar una música que pueda oírse *somáticamente*, sin necesidad de las sutilezas del sentido, del significado o de la expresión individual, como una transmisión directa de la energía de la música al cuerpo de los oyentes. Pero como aquí también se decantó rápidamente el automatismo, el esquematismo y el hábito, hace tiempo que están en boga los siguientes intentos para producir efectos aun más cortos, más fuertes e impenetrables para el intelecto.

Y no por casualidad nos referimos aquí de nuevo a la música –pues la música es la más propensa a ser, entre todas las demás artes, un arte avasallador, por cuanto impacta al más pasivo de los órganos de los sentidos; y como se despliega en el tiempo, la música tiende a ser, por sobre todas las demás, un arte del transcurrir–. Es por eso que, junto con Nietzsche, podríamos llamar a la música la maestra tutelar del ruido artístico, si bien hoy el cine figura a su lado con el mismo derecho. Estas artes son las mentoras de una percepción sensible e imaginativa que persevera justamente allí donde, en el espacio temporal de la percepción, el ver y el oír algo se disipan.

LOS HIJOS DE LOS MUERTOS

En las montañas austríacas ha ocurrido un accidente de tráfico; en un tramo de la carretera averiado por una tubería rota un turismo holandés choca de frente con un microbús que viaja a velocidad excesiva y va repleto de excursionistas, proyectándolo fuera de la carretera. Inmediatamente después, sus ocupantes yacen en las poses más horrendas en medio del paisaje más bello:

> Como un perro saltarín, lanoso e importuno, brinca la naturaleza entorno a sus visitantes, juguetea alrededor de ellos, los arroja al aire, no los atrapa porque le atrae más otro palito que vuela por los aires; caprichosa, la naturaleza pone sus patas en éste o en aquel

otro, lo suelta sin percatarse de que el compañero de juego ha sido destripado, desmembrado del todo por ella. Olisquea los pedazos, aúlla su canción en la claridad, hasta que cae la noche, y entonces aúlla otra canción, desde el fondo del pescuezo. ¡Naturaleza! Inmensos son sus torpes pasos, inmensos son también los vehículos quitaescombros, que ya han echado a rodar. Cautivan sin cesar semejantes muñecos de talla humana, desparramados por ahí, espernancados, las bocas ya han dejado de hablar. Se han roto las ramas, sobre ellas ya se marchitan las hojas. Se alza el muladar humano en el calor meridiano. Decorando el paisaje, del cual vive la región, se extiende por la pendiente hasta el área de restaurantes, adentrándose incluso allí donde quienes persisten en vida se revuelven y salvan del muladar lo suyo; han salido librados y ahora pueden echar a trotar por el circuito deportivo.[26]

EL LENGUAJE DE JELINEK

El pasaje proviene de la novela *Los hijos de los muertos*, de Elfriede Jelinek, publicada en 1995. Este fragmento figura al comienzo a modo de preludio a la catástrofe natural que irrumpe al final castigando con un derrumbe descomunal la estrechez, la ceguera y la torpeza de turistas y pobladores de un valle en Austria. Las personas, que antes del accidente llevaban una existencia de muertos vivientes, son devueltas al reino de los muertos, frente al cual antes habían cerrado su mundo herméticamente con energía incansable.

La obra fue evaluada por los comentaristas, más que nada por sus patrones narrativos, como una novela crítica de la época que, sirviéndose de las construcciones de la novela gótica y del cine de zombis y de fantasmas, pone al descubierto el muladar de lo reprimido donde

26 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek, Rowohlt, 1995, pp. 12-13 [trad.: S. P.].

se asienta la Austria limpia, turísticamente atractiva y políticamente inofensiva. Lo anterior no es falso, pero pasa por alto el proceso del lenguaje desplegado a todo lo largo y ancho de esa estructura narrativa. El libro está escrito con un humor y una gracia supremamente negros que no se alimentan de la acción, sino del lenguaje en torno al lugar, al tiempo y al acontecimiento de la acción. Por supuesto que en la novela ocurren toda suerte de eventos, y también toda suerte de eventos determinados; no obstante, esto no es sino la fachada de lo que acontece en el texto literario; lo que en realidad tiene lugar allí es un encuentro de lenguajes incompatibles, a partir de los cuales está hilvanado el texto. No hay ningún estilo que pueda caracterizarse como el estilo básico de la novela. En ocasiones, el lenguaje que escribe Jelinek cambia de voz varias veces en la misma frase, sin preferir ninguna de ellas y sin aspirar a producir en primer término un efecto paródico o satírico. Pensándolo bien, *Los hijos de los muertos* no es una novela, sino más bien un hipertexto en forma de novela, una mezcla feroz de lenguajes que no conoce un lenguaje principal o fundamental. Entre los que allí se enmarañan con malicia, se encuentra el lenguaje de los libros de texto de geografía, el de los comerciales para bienes de consumo y para partidos políticos, el lenguaje de la crítica literaria lo mismo que el de las revistas de farándula y de salud, el lenguaje de los noticieros y de las transmisiones deportivas al igual que el lenguaje del Heidegger tardío, el discurso edificante de los textos religiosos no menos que el de la novela costumbrista, la retórica de los programas de entretenimiento lo mismo que los estereotipos de la pornografía, de la novela sensacionalista y de la lírica romántica. El espanto que propaga Jelinek es un espanto del lenguaje. Engendra un alemán monstruoso que es al uso corriente de la lengua alemana lo que los muertos vivientes de los que trata el libro son a la condición normal de estar muerto o de estar vivo. No es un lenguaje que pueda gustarle a uno por sus cualidades humanas, y sobre todo no es un lenguaje que pueda examinarse con el ánimo de comprobar si sus descripciones son adecuadas. Porque es un lenguaje que, en todo aquello a lo cual se refiere, habla de la inadecuación inherente al lenguaje. Mediante el permanente cambio de registro no desmiente tan sólo la autoridad de su propio

modo de hablar, sino que rebate la autoridad de todas las formas del habla con las cuales se toca la suya sin ningún tacto. Y se toca con todas. Por eso aquel texto deriva en ruido, pese a que dice algo determinado palabra por palabra y frase por frase –deriva en un ruido compuesto de miles de voces obtusas, que se lee como una imprecación estruendosa, incomprensible y que no quiere acabar, una imprecación contra el poder fatal de un habla que entierra a cualquier objeto concebible debajo de sí misma, con la misma impasibilidad de la naturaleza–. Los lectores son arrastrados por una corriente de espanto frente al torrente del discurso público y privado, pero de manera tal que en ningún momento tienen la certeza de estar navegando a contracorriente del falso lenguaje o a su favor.

UN CASO LIMINAL DE LA CONCIENCIA

En el ruido, la percepción estética de objetos o situaciones de cualquier tipo y también la percepción de obras de arte alcanzan un límite. Sin embargo, en tanto que el simple ruido es sólo el efecto de un proceso físico –por el que lo audible o lo visible se vuelven indistintos–, el ruido artístico es además de eso el efecto de un proceso de articulación –un proceso en el que se vuelven difusas las formas con las cuales suele presentarse la obra–. Pero como esta indeterminación también pertenece al cálculo de la operación artística, la percepción del ruido en el arte no puede entenderse al igual que la captación del simple ruido, es decir, no puede comprenderse como una salida de toda orientación teleológica; en ese sentido, el ruido artístico es menos radical. Y, no obstante, la percepción del ruido artístico es conciencia de un ruido *en medio* de una constelación de intentos humanos de articulación, es conciencia de una desaparición de sus propias construcciones y distinciones –y por ello resulta también más subversiva que la percepción del simple ruido–. Todo ruido genera la pérdida de coordenadas, y a esta pérdida le corresponde, por parte de la percepción, una pérdida de coordinación y de orientación. Nietzsche, quien sólo considera el

ruido artístico, le atribuye a éste como efecto un vértigo sensible y espiritual. Se refiere, *mutatis mutandis*, al "rolling and tumbling" de la experiencia musical –se refiere al ruido de una música percibida con un vértigo literal o metafórico–. Por contraste, el simple ruido no provoca un vértigo y una desorientación semejantes; se asemeja más bien a estar en un "tiempo suspendido", o más precisamente: a estar en medio de un permanente desaparecer. La forma predominante de percibirlo no es tanto el vértigo, sino más bien el sumergirse. No obstante, la fuerza estética del arte (de la música y del cine en primer lugar) se caracteriza por su capacidad de combinar ambos estados o de producir su alternancia: el arte crea estados en los que nos sumergimos a través de procesos ante los cuales podemos perder la orientación.

No obstante, ambas formas del ruido y de la percepción del ruido tienen un importante elemento en común. La percepción que ve u oye un ruido no sólo representa el principio y el final de la percepción estética; en cierto modo comprende también el principio y el final de *toda* percepción. Por supuesto no en un sentido temporal, sino únicamente en un sentido cognitivo. El ruido nos conduce al margen de nuestra facultad de percibir –nos lleva allí donde no conocemos nada más, y donde podemos percibir sin embargo con suma intensidad–. Así, el ruido, ése extremo del aparecer, arroja luz sobre un límite del ser consciente.[27]

27 Una versión previa de este capítulo fue publicada en Otto Kolleritsch (ed.), *"Lass singen, Gesell, lass rauschen": zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Viena – Graz, Universal, 1997, pp. 74-90.

IV
Trece tesis sobre la imagen

Desde hace algún tiempo se viene discutiendo animadamente, tanto en el campo de la filosofía como en el de otras disciplinas, acerca de la imagen y de fenómenos afines, como por ejemplo el cine, el videoclip, el uso "interactivo" de imágenes o el ciberespacio, cuya relación con la imagen está aún por esclarecerse en gran parte. Una razón del interés en este tema es la rápida transformación de los mundos de imágenes con los que vivimos. Esta transformación tiene una gran influencia en la realidad de nuestras vidas, si bien no hay razón para desechar por ello el concepto de lo real, como lo promulgan de manera exagerada algunos autores; y digo exagerada porque, por regla general, un concepto apropiado de la imagen depende de una comprensión de la realidad externa a la imagen.

En las últimas décadas ha aparecido un gran número de sutiles consideraciones epistemológicas, estéticas y de la teoría del arte dedicadas al estatus de las imágenes, a las que habré de referirme de modo directo o indirecto en las tesis siguientes. Sin embargo, me limitaré a esbozar algunas ideas programáticas sobre las "imágenes materiales". No me ocuparé en absoluto del tema de las "imágenes mentales". A continuación trataré de bosquejar, estimulado por la imprudencia de otros autores –o, si se quiere, por el entusiasmo de una filosofía que no se ha dejado paralizar por el quietismo del Wittgenstein tardío–, un concepto general de la imagen (material).

Aunque estrictamente tendría que decir lo siguiente: trataré de elucidar un concepto razonable de lo que, dentro de la tradición del uso de la imagen, incluida la práctica cultural actual, orquestada por un

sinnúmero de medios técnicos, ha contado y sigue contando hoy como imagen. Porque lo cierto es que no se ha establecido de una vez por todas qué es una imagen. Las imágenes son objetos sometidos a un trato y a una comprensión determinados, en razón de los cuales obtienen su estatus particular de imagen. Por consiguiente, cuando se nos pregunta "qué es una imagen" es necesario referirnos a ese trato, a saber, a qué hacemos con los objetos de un cierto tipo. (Esta dosis de Wittgenstein es necesaria.) No obstante, las imágenes son objetos que, en el uso que hacemos de ellos como imágenes, adquieren una dinámica propia e independiente del arbitrio de quienes los aprecian como tales. Es por eso que una teoría de la imagen debería tener presentes ambas cosas: la naturaleza pragmática y la naturaleza procesual de las imágenes.

Cuando afirmé que se trata de comprender qué *cuenta* en el pasado y en el presente como una imagen, no pretendí sugerir que habría que trasladar la investigación al campo de una historia de la imagen, cuya meta sea investigar qué se ha concebido como tal en las distintas épocas y qué poder le ha sido conferido a los distintos medios de la imagen. Se trata más bien de comprender *la comprensión* misma a partir de la cual nos encontramos con las imágenes, sean éstas del tipo que sean y tengan la fuerza que tengan.

Quizás pueda pensarse que esta tentativa está destinada al fracaso, pues percibimos los objetos más disímiles como imágenes: anuncios publicitarios, fotos de prensa y de las vacaciones, imágenes de video y de cine, pinturas figurativas y no figurativas, por mencionar sólo algunos ejemplos. ¿Hay acaso *una* comprensión que guíe la percepción de esas formas tan diversas de la imagen?

Mi opinión es que sí. Si bien tras las diversas formas de lo que pertenece a la imagen subyace ciertamente una comprensión distinta, existe no obstante una comprensión –y por parte del objeto: una constitución– que está presente en todos estos modos de concebir la imagen. Esto resulta evidente tan pronto como atendemos a la constitución de las imágenes artísticas no figurativas que, en lo que se refiere a ciertas características, difieren en gran medida de los demás tipos de imágenes (difieren sobre todo de la mayor parte de las imágenes cul-

turalmente o políticamente eficaces). Al tenor de una idea difundida por el crítico Clement Greenberg, y llevada al extremo por Arthur Danto, el sentido de estas imágenes consistiría en exponer con medios artísticos lo que realmente es una imagen.[1] Por más parcial que sea esta interpretación –e injusta frente a la pintura norteamericana de los años cincuenta y sesenta–, lo cierto es que brinda una indicación decisiva para la teoría de la imagen, pues en el contexto de la pregunta por la constitución de la imagen y de su percepción la llamada imagen "abstracta" ciertamente se revela como el caso más concreto de la imagen, y por lo tanto también como un paradigma.

A pesar de esa opinión, que quizá pueda parecer un tanto excéntrica, resulta ajeno a mis propósitos añadir una teoría más a las teorías de la imagen existentes. Tan sólo quiero, incitado por la discusión actual, y apoyado en autores tan distintos como Nelson Goodman y Gottfried Boehm, apuntar algunas observaciones sobre el aspecto que *podría* poseer una comprensión unificada de la imagen y de fenómenos afines –o al menos afines a primera vista–. Por esta razón, el texto posee un carácter de apunte y de comentario, encaminado a esbozar poco a poco la diferencia entre la aparición de las imágenes y las demás apariciones del mundo visible.

Comenzaré con algunas tesis, cuyo objetivo es circunscribir los fenómenos relevantes para una teoría de la imagen (1-3). Estas observaciones dan paso a la tesis acerca de la preeminencia metodológica de las imágenes artísticas frente a las imágenes no artísticas, y de la preeminencia de las imágenes no figurativas frente a las imágenes figurativas (4-6). Sobre esa base es posible plantear un concepto útil de

1 Clement Greenberg, "Avant-garde and kitsch", en *Clement Greenberg: The collected essays and criticism*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1993; del mismo autor, "Modern painting", en *ibid.*, vol. 4. Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981 [trad. esp.: *La transformación del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002]. Del mismo autor, *After the end of art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, especialmente los caps. 1 y 2 [trad. esp.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2001].

la semejanza, con la que operan las imágenes figurativas (7). Las tesis 8-10 continúan elucidando, con ayuda de caracterizaciones fenomenológicas, algunos rasgos de la imagen como un tipo particular de signo. Las tesis 11-12 comparan la naturaleza de las imágenes con el espacio simulado por el ciberespacio y con el espacio virtual del cine convencional. La última tesis plantea, sobre la base de las observaciones reunidas acerca de la realidad de la imagen, una conclusión platónica moderada.

1. LAS IMÁGENES SON PRESENTACIONES QUE MUESTRAN ALGO VISIBLE EN EL ESPACIO DE UNA SUPERFICIE ABARCABLE EN LA MIRADA

La imagen sólo existe cuando el objeto donde ella se materializa puede distinguirse de lo que se muestra en ese objeto.

A diferencia de un gran número de ornamentos, las imágenes no son únicamente patrones visuales más o menos complejos; no son simplemente lo que son. *Se refieren* a algo que son, o que no son (la imagen de un unicornio no es un unicornio; la imagen azul, que se refiere a su propio color azul, no es *simplemente sólo* azul). Las imágenes son, en una palabra, un tipo particular de signo. Muestran algo, se refieren a algo visible en su superficie.

No hace falta que esa *visibilidad* sea abarcable con una mirada. Hay imágenes que, precisamente en este sentido restringido, no "son abarcables en la mirada". Barnett Newman instaló su enorme cuadro *Who's afraid of red, yellow and blue III* a una distancia mínima del espectador, desde la que éste no podía contemplar toda la obra. Pero esta pintura también puede abarcarse en la mirada, sólo que ello exige, al igual que ocurre con las pinturas sacras en el cielo raso de las catedrales, un movimiento –limitado– frente al cuadro o debajo de él.

La *superficie* de una imagen no tiene que ser necesariamente *plana*. Sin embargo, una superficie cóncava sólo aparecerá (en primer lugar) como una imagen, por cuanto se percibe en la mirada como una *su-*

perficie cóncava. De no ser así, la aparición de la imagen se convertiría en el elemento de un decorado teatral, en el fragmento de una composición arquitectónica, de una escultura o de una instalación: se convertiría en parte de un objeto que, si bien recurre a procedimientos propios de la imagen, no es en sí mismo una imagen.

En contraste con las imágenes, las esculturas obtienen su identidad en primer lugar a partir de la diferencia existente entre el objeto escultórico y su situación en el espacio, a partir de su posición *en* el espacio de la observación. Por el contrario, la imagen posee una posición que siempre está definida *frente* al espacio en que se la observa –el espacio se encuentra siempre frente a ella, incluso cuando la contemplación no es frontal–; en tanto que se muestra, la imagen siempre se muestra desde enfrente.[2] El espacio de la imagen no es –como el espacio de una escultura– parte del espacio real en que aparece; sólo surge a partir de la diferencia entre el objeto material en el que se presenta la imagen y la presentación de la imagen.

La aparición de una escultura es la aparición de un objeto en el espacio. La aparición de una imagen tiene lugar en la superficie del objeto en el que se la presenta.

Claro está que es posible transgredir y evadir de muchas maneras la diferencia existente entre la imagen y la escultura; sin embargo, lo que ocurre en esas transgresiones y en esas evasiones sólo es comprensible a partir de la *diferencia* mencionada. Por ejemplo, los lienzos cortados de Lucio Fontana, clasificados por lo común como "imágenes", son objetos que oscilan *entre* la imagen, el relieve y la escultura. La imagen se abre, a través de la "herida" en el lienzo –por ejemplo en *Concetto spaziale* (Sprengel Museum, Hannover), de 1963–, hacia el espacio tras la superficie, sobre la cual se extiende habitualmente el espacio metafórico de la presentación de la imagen. La imagen se abre para dejar entrever el espacio tras el lienzo, espacio que sin embargo permanece cerrado, pues detrás del lienzo sólo hay un objeto enmarcado colgado

2 Maurice Henri Léonard Pirenne, *Optics, painting and photography*, Londres, Cambridge University Press, 1970. Michael Polanyi, "Was ist ein Bild?", en Gottfried Boehm (comp.), *Was ist ein Bild?*, Munich, Fink, 1994, pp. 148-162.

de la pared, un cartón que impide ver lo que está detrás de él. A lo anterior se añade que ese objeto escultórico y pictórico exhibe, a todo aquel que se desplaza delante de él, un aspecto en permanente cambio. Si uno se mueve desde una perspectiva frontal hacia una perspectiva lateral, la delgada abertura del corte se angosta cada vez más, convirtiéndose primero en una línea negra que finalmente también desaparece: el relieve de un lienzo abierto hacia el espacio real se transforma así en la imagen de una superficie pictórica aún virgen.

En el lacónico tríptico de Joseph Kosuth *One and three umbrellas* (Galerie der Gegenwart, Hamburgo), del año 1965, se expone la imagen en su relación con otros objetos y con el lenguaje. Delante de una pared blanca se observan, a la izquierda, la fotografía en blanco y negro de un paraguas negro colgado en una pared blanca; en el centro, colgado de la pared, se aprecia un paraguas negro de igual confección, del mismo tamaño y en la misma posición que exhibe el ejemplar en la foto; y a la derecha se observa un tablero (de igual tamaño que la fotografía de la izquierda) donde se lee el artículo de un diccionario inglés-alemán correspondiente a la entrada *umbrella*. Sólo vemos un único paraguas real, pero en tres ocasiones se hace referencia al paraguas: a través de la foto, mediante un ejemplar de paraguas y con una definición lingüística (que aclara valiéndose de una traducción). La imagen, el ejemplar y el concepto (del mismo objeto): si conociéramos lo que une y separa a estas tres dimensiones, conoceríamos entonces cómo se comportan los objetos-imágenes en el espacio de un mundo abierto por el lenguaje.

Toda teoría de la imagen debe aclarar, por un lado, cómo se relacionan la imagen en cuanto *objeto* y la imagen en cuanto *presentación*; y también debe aclarar, por otro lado, cómo se comporta la *imagen* en cuanto presentación respecto a otras formas, por ejemplo lingüísticas, de (re)presentar. Tan pronto como consideramos imágenes figurativas –es decir, objetos representados *en la imagen*–, se suma otra dimensión al análisis. Kosuth introduce las complejas diferencias en juego al juego de un arreglo artístico. La imagen de un paraguas es un objeto distinto del paraguas. Es un objeto plano, en el cual se representa algo. Por otra parte, esta representación se diferencia radicalmente de la *referencia*

conceptual del objeto que se aprecia en la reproducción ampliada de la entrada del diccionario. Por eso, el objeto *representado* en la imagen de la izquierda difiere en su naturaleza tanto del objeto real del centro como del objeto referido por las palabras "umbrella" o "paraguas". En la foto de la izquierda, *vemos* un paraguas, aunque sólo en el centro *hay* un paraguas. Únicamente es posible esclarecer todas estas diferencias aclarando las conexiones involucradas –entre la cosa y la imagen, entre la imagen y el lenguaje, entre las cosas externas a las imágenes y las que están en las imágenes–.

2. EN TANTO QUE SIGNO, LA IMAGEN NO ES UNA (SIMPLE) SEÑAL

Las imágenes presentan algo visible en ellas, algo cuyo significado no se limita a indicar la *causa* de la aparición de la imagen. No es posible caracterizar de manera adecuada el sentido de las imágenes rastreando la trayectoria causal de aquello que las origina.

La huella de un caballo –la huella de sus cascos– en la arena no es una imagen del caballo ni de sus cascos. Igualmente, una huella dactilar tampoco es una imagen del dedo, cuyo perfil se muestra allí; mediante la huella es posible reconocer algo, pero no hay nada que observar en ella o sobre ella (a menos que la huella haya sido declarada como una imagen).

La imagen reflejada en el espejo es una imagen en un sentido restringido. Lo que presenta está sujeto a la presencia de los objetos reflejados en el espejo, y por ello es una señal del objeto reflejado, y no un signo que pueda referir en ausencia del objeto referido. (La imagen reflejada en el espejo es *como* la imagen de un objeto externo. En el espejo retrovisor no vemos imágenes de los demás coches, vemos otros coches desde una *perspectiva* particular, generada mediante el espejo.)

Por el contrario, una imagen fotográfica no se convierte en imagen únicamente por ser causada por los reflejos de la luz procedentes de los objetos fotografiados. Si esto fuera así, la "imagen" fotográfica –un

negativo, o la foto misma– no sería más que un patrón visual. Éste se convierte en imagen en virtud del *uso* que se le da para referirnos desde una situación a otra situación distinta.[3]

3. LAS IMÁGENES SON SIGNOS MÁS O MENOS COMPACTOS; UN SIGNO ES "COMPACTO" CUANDO SU REALIZACIÓN EXIGE UNA EJECUCIÓN MÁS O MENOS PRECISA

El hecho de que un gran número de imágenes puedan falsificarse estriba en que ellas no son signos "notacionales" (según la terminología de Goodman),[4] es decir que no pertenecen a un sistema de notación con parámetros sintácticos definidos (como ocurre con la notación musical convencional o con las letras del alfabeto). Las imágenes son sintácticamente –en su articulación interna– y semánticamente –en cuanto a la constelación de sus contenidos– "densas". Un signo es sintácticamente denso cuando los elementos que le confieren sentido no pueden delimitarse de manera clara (a diferencia de las letras que forman juntas una palabra). Y es semánticamente denso cuando no se refiere de manera unívoca a un objeto o a una cosa (a diferencia, por ejemplo, de la designación de los números mediante cifras). Según Goodman, la presentación por medio de la imagen posee además la propiedad sintáctica de una "saturación" [*repleteness*] relativa: relativamente muchos *aspectos* del medio significante forman parte esencial de su función en tanto que signo (a diferencia de una letra, para cuya realización por lo común no importan los detalles). En la constitución de una imagen –de *cualquier* imagen, y no sólo de una imagen artística– siempre resulta fundamental una pluralidad

3 Véase Oliver Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Friburgo/Munich, Klostermann, 1991.

4 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1995, véase en especial el cap. 4. [trad. esp.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976].

de cualidades y de diferencias en la configuración del objeto donde ella se materializa.

A esas características sintácticas se añade la cualidad semántica de una "concisión" (*succinctness*) relativa, en razón de la cual la imagen se diferencia de la "prolijidad" (*diffuseness*)* del lenguaje.[5] No por casualidad se afirma que una imagen dice más que mil palabras. La imagen del paraguas en la instalación de Kosuth, apreciable con una sola mirada, permite captar los pliegues del paraguas que cuelga (a medio abrir) al lado mucho mejor que lo que podría revelar una descripción pormenorizada del paraguas. Las presentaciones a través de las imágenes también son concisas por cuanto muchos de sus rasgos constitutivos pueden referirse, *cada uno por separado*, a algo; de ningún modo presentan únicamente *en conjunto* algo como algo. Muchos de los segmentos individuales de una imagen figurativa sirven para caracterizar el contenido de la imagen –piénsese por ejemplo en un retrato o en la foto de un accidente–. En muchas imágenes, cualquier *fragmento* suele brindar una rica caracterización de los objetos visibles en ellas. En su calidad de signo, la imagen presenta algo con mucha mayor abundancia de detalles que una frase.

Pero esta concisión también atañe a aquella forma de caracterización de las imágenes que Goodman da en llamar "expresión"; Goodman entiende por "expresión" el poder de la imagen para ilustrar propiedades que le corresponden metafóricamente.[6] Por ejemplo, en una imagen que expresa "tristeza" (y en este sentido "tiene" tristeza), ese sentimiento no suele caracterizarse tan sólo por el conjunto total de la imagen, sino por un gran número de detalles que por sí mismos ya muestran el mundo

* Cabe anotar que el término inglés "diffuseness" también se refiere a algo "diseminado" o "difuso", con lo cual se suma otro contraste a este par de conceptos. Al contraste entre concisión-prolijidad, se añadiría la diferencia entre conciso-difuso. [N. del T.]

5 Neil McDonell complementa con esta distinción el instrumental desarrollado por Goodman: Neil McDonell, "Are pictures unavoidably specific?", en *Synthese*, N° 57, 1983, pp. 83-98; véase también Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, pp. 105 y ss.

6 Goodman, *Los lenguajes del arte*, cap. 2.

a través de un estado de ánimo sombrío. La serie de cuadros de Gerhard Richter de 1988, titulada *18. Oktober 1977* (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt del Main), compuesta en su totalidad con tonos grises y negros, y cuyo origen se remonta a unas fotos policíacas, se refiere a la muerte de los miembros de la RAF presos en Stammheim. En cada uno de los cuadros, y en cada uno de sus segmentos, está presente un clima de desorientación paralizante evocado por el conjunto de la serie, con lo que se evita de modo estricto cualquier comentario ideológico.

Sin embargo, los objetos captados como imágenes pueden poseer en mayor o menor medida las propiedades de densidad y saturación sintácticas, al igual que las propiedades de densidad y concisión semánticas. En cuanto signos, las imágenes siempre son *compactas,* pero no son necesariamente *individuales*, es decir, creadas para una realización *única.*

Llamo "compactos" a aquellos signos cuyo significado depende de la ejecución específica de su respectiva aparición. A diferencia de las letras, por ejemplo, que pueden ejecutarse mediante cualquier tipo de escritura o mediante cualquier tipo de caracteres, y sin embargo mantienen el mismo valor como letras (siempre y cuando sean legibles, es decir, siempre y cuando satisfagan *de algún modo* el esquema del alfabeto), el sentido de una imagen cambia tan pronto como su ejecución varíe notoriamente. La palabra "notoriamente" alude a la relatividad de esa diferencia, relatividad que también resalta Goodman. No cualquier cambio marginal en una imagen-signo modifica necesariamente el significado de la respectiva imagen. Es por eso que pueden existir distintos negativos y ejemplares (fotográficos) equivalentes de una misma imagen.[7]

La ejecución *respectiva* del signo, esencial a las imágenes y menos arbitraria en comparación con otros signos como las letras, no es por lo tanto necesariamente una ejecución *individual.* Es posible "que haya varios ejemplares del mismo signo".[8] Distintas fotos del artículo de

7 Algo semejante puede leerse en Hans Jonas, "Homo pictor: von der Freiheit des Bildens", en Boehm (comp.), *Was ist ein Bild?*, pp. 105-124.

8 Klaus Sachs-Hombach, "Was ist ein Bildalphabet?", en Klaus Sachs-Hombach y Klaus Rehkämper (comps.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen*

diccionario empleado por Kosuth pueden constituir varios ejemplares de la misma imagen. Puesto que las imágenes, en cuanto signos, necesariamente son *compactas*, aunque no siempre se perciban como signos *individuales*, debemos distinguir las imágenes cuya correspondiente ejecución es *más o menos* importante de aquéllas para las cuales es *estrictamente* necesaria.

Parece apenas natural afirmar que las imágenes artísticas son siempre imágenes individuales. Pero esta afirmación también es errada. Puede haber perfectamente dos ejemplares fenoménicamente idénticos de una fotografía artística, en los cuales se aprecia la *misma* imagen. También se podría diseñar una imagen artística electrónica para "ser cargada" en cualquier momento en el ordenador; o también podría programarse para que en cada oportunidad aparezca de modo distinto en distintas pantallas ("la misma" imagen significaría en este caso: el mismo *programa* generador de imágenes). En la campaña de promoción de un nuevo tipo de caracteres para el ordenador, cada uno de los presentes podría tener a disposición la *misma* imagen fotográfica de una página impresa con ese tipo de caracteres (que probablemente apenas si podría distinguirse de una hoja *impresa* con los mismos caracteres,que ya no sería una imagen). Pero, a diferencia de una letra "a" escrita de cualquier manera en el marco de un texto, para la imagen de la *a* presente en otra imagen que, entre otras cosas, contiene la letra "a" es relevante justamente *esa* ejecución específica de la letra *a*. Por lo común, las pinturas convencionales suelen concebirse como signos individuales, sujetos a la realización material que posean. En el caso del cuadro de Magritte *La trahison des images* (1928-1929, Los Ángeles, County Museum of Art) –aquel famoso cuadro de una pipa bajo la cual se lee la frase "Ceci n'est pas une pipe", pintado deliberadamente de manera convencional– importa *justamente esta* ejecución pictórica de las letras, dispuestas a modo de parodia de una caligrafía de escuela. La reproducción no nos ofrece aquí la imagen completa. Pero en este

---

zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Magdeburgo, Scriptum, 1990, pp. 57-66, cita en p. 60.

caso también pueden pensarse excepciones posibles. Un falsificador genial podría crear de nuevo la *misma* pintura –al menos en lo que atañe a los atributos *fenoménicos* de la imagen en tanto signo (por el contrario, las propiedades en tanto *documento* artístico e histórico permanecen sujetas al original)–. No todas las imágenes artísticas que tratamos como imágenes estrictamente individuales están sujetas por principio a una única realización material. Sin embargo, la imagen individual sigue siendo hoy el caso paradigmático de la imagen artística. Las imágenes del arte son concebidas como creaciones únicas, que deben preservarse y estimarse tal como fueron producidas por el artista.[9]

En contraste con las imágenes individuales, existen casos en los que importa mucho *menos* el aspecto particular de la imagen en su calidad de signo:

Los *pictogramas* son informaciones gráficas de escasa saturación sintáctica y sin concisión semántica.[10] Por ejemplo, en el caso de la dama en la puerta del toilette no importa la ejecución detallada del signo, sino tan sólo que pueda reconocerse como el signo de una persona de género femenino.

Además, también es posible distinguir las imágenes "singulares" y las imágenes "generales". Por ejemplo, la foto de un león en la enciclopedia se emplea para ilustrar los atributos *generales* de esa especie biológica y no para presentar a *este* león en particular. Las imágenes generales son mucho menos "concisas" que las imágenes singulares.[11]

9 Otro ejemplo prominente de las imágenes individuales son los dibujos infantiles, en cuya apreciación siempre se consideran *justamente* esos trazos y esa particular distribución del color, que el maravilloso Alfons logró plasmar a la edad de apenas 3 años (antes de que la escuela echara a perder su magnífico talento).

10 Según Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, p. 107.

11 Cf. Scholz, *ibid.*, pp. 70 y ss. Las imágenes singulares no son necesariamente imágenes individuales. Puede haber varios ejemplares fenoménicamente idénticos de la misma imagen de un formidable ejemplar de león (se trata por lo tanto de una imagen singular), de modo que la imagen no está sujeta a una realización individual –como en el caso del signo individual–.

Todas esas diferencias atañen al *modo de empleo* de las imágenes: la misma imagen puede usarse como pictograma (un león macho en la puerta del toilette), como imagen general (un león de enciclopedia), o como imagen singular (¡este formidable ejemplar de león!). De estos modos de usar las imágenes depende también si, y en qué caso, la *reproducción* de una imagen representa un deterioro de su calidad, una falsificación, la creación de una nueva, o si tan sólo es la copia de una y la misma imagen. Con esto último se aprecia que los distintos tipos de imágenes poseen en cuanto imágenes una identidad diferente, lo que significa al mismo tiempo: los diferentes tipos de trato con las imágenes crean distintos tipos de imágenes. Las imágenes artísticas tampoco existen en virtud de una magia interna, sino porque son *tratadas* como tales por quienes las producen y por quienes las aprecian –a menudo como consecuencia de las mágicas fuerzas que les atribuimos en su evaluación–.

4. LAS IMÁGENES NO INDIVIDUALES, SINO COMPACTAS, AL IGUAL QUE LAS IMÁGENES NO SINGULARES, SINO MÁS BIEN GENERALES, REPRESENTAN FORMAS "MENORES" RESPECTO DE LA FORMA FUNDAMENTAL DE LA IMAGEN ARTÍSTICA INDIVIDUAL

Ésta es una tesis puramente metodológica. "Forma menor" no implica "más débil", ni tampoco "menos importante", así como tampoco quiere decir "menos imponente" (sólo suele implicar[12] "artísticamente más débil"). En el caso de los pictogramas y de las imágenes generales,

12 Digo "suele implicar", porque los artistas también pueden experimentar con formas menores (piénsese por ejemplo en pintores como Sigmar Polke, A. R. Penck o Keith Haring). De esos experimentos surgen por lo general a su vez imágenes individuales; pero, por un lado, no hay que descartar que una imagen artística deniegue su estatus artístico habitual, a la manera de los *ready-mades* de Duchamp; por otro lado, y como ya se mencionó en la tesis 3, las imágenes artísticas no tienen que ser estrictamente individuales; pero también aquellas que no lo son se aprecian a veces –por lo menos hasta la

por citar un ejemplo, es posible prescindir de ciertos aspectos de la imagen en cuanto signo, aspectos de los cuales no puede prescindirse en otros casos. Asimismo, las imágenes singulares no artísticas son más pobres –en un sentido sintáctico, referente a la constitución y a la relación de los elementos del signo– que las imágenes artísticas, y con frecuencia eso mismo las hace más informativas y más efectivas. De cualquier foto de prensa podemos extraer, con una sola mirada, una gran cantidad de información, en cambio de *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943, MOMA, Nueva York), de Piet Mondrian, no podemos "extraer" nada. Desde esa perspectiva, la densidad y la saturación de las imágenes implican a menudo algo "menor" (con respecto a la claridad y al contenido informativo), aunque puedan ser superiores en muchos otros sentidos.

Lo anterior implica distinciones prácticas, en las que no me interesa profundizar en este lugar. Lo que me interesa a continuación es alcanzar una distinción teórica que nos permita comprender con la mayor claridad posible el estatus de las imágenes respecto de otros objetos visibles y respecto de otros tipos de signo. En ese orden de ideas, el término "forma menor" es sólo teórico. En estos tipos de signo no es posible distinguir muy claramente la constitución general de los objetos tratados como imágenes por las culturas humanas. Por el contrario, en las imágenes artísticas emerge más claramente la constitución fundamental de las imágenes –y por consiguiente también la diferencia, expuesta de manera ejemplar por Kosuth, entre las cosas visibles y los signos lingüísticos–. Junto con Gottfried Boehm, creo que las imágenes artísticas, existentes como elaboraciones individuales, deben ser el caso paradigmático para una teoría de la imagen, y además considero que una reflexión sobre su estatus debe involucrar desde el principio las imágenes llamadas "abstractas".[13]

---

fecha de hoy– como *modificaciones* ingeniosas de la constitución típica de la imagen.

13 Gottfried Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder", en del mismo autor (comp.), *Was ist ein Bild?*; acerca de la posición defendida por Boehme y de los autores

5. LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS SON SIGNOS (CASI SIEMPRE INDIVIDUALES), EN LOS QUE SE VUELVE LLAMATIVA LA AUTORREFERENCIA PROPIA DE TODAS LAS IMÁGENES

Las imágenes artísticas –sobre ello no debería existir ninguna duda– son un caso especial de la imagen. Podría afirmarse que operan con la diferencia, sobre la cual *se fundamentan* de manera implícita todas las demás imágenes (también podría decirse que *juegan* con esa diferencia).

La diferencia en cuestión es la que existe entre la superficie de la imagen y lo que se ve en o sobre ella. Gottfried Boehm, a cuya reveladora propuesta habré de referirme más adelante (véase la tesis 9), le dio a esta diferencia el nombre de *diferencia icónica*. En la tesis 1 sostuve, en atención a esta idea, que las imágenes son presentaciones que muestran algo en una superficie abarcable en la mirada. Lo decisivo aquí es el fenómeno de la presentación. Las imágenes son superficies tratadas por los usuarios de imágenes de modo que, entre los aspectos visibles en ellas, muestran cosas determinadas. También puede afirmarse que se refieren a éstas. La fotografía empleada por Kosuth muestra un paraguas; la fotocopia empleada por él muestra un artículo de diccionario; en ambas superficies no se aprecian tan sólo unas áreas oscuras y otras más claras; la distribución de esas áreas le *muestra* al observador competente en un caso el paraguas y en el otro el texto de un diccionario. Es *esto* lo que presentan esas imágenes. Y lo *presentan*. Por el contrario, en el diccionario del que fue extraído el artículo ampliado, el texto no es presentado en modo alguno como texto; esto sucede sólo mediante la modificación del contexto efectuada por Kosuth. Lo que antes era un artículo informativo impreso en el papel, es mostrado ahora en su *visibilidad* (y en su legibilidad) gráfica como parte de un tríptico que reflexiona sobre la imagen. Lo que de otro modo sería tan sólo una serie de signos legibles, se convierte así en una viva *constelación* de colores y de formas.[14]

---

compilados por él véase también Lambert Wiesing, "Bilder im Geiste und an der Wand", en *Philosophische Rundschau*, N° 47, 1999, pp. 56-71.

14 En el parágrafo 2.6, pp. 197-199 comenté con más detalle este procedimiento empleado frecuentemente por Kosuth.

Con ello estamos en medio de la constitución de las imágenes *artísticas*. En ellas, la relación entre la aparición visible (sobre la superficie de la imagen) y la aparición presentada (por ella) se vuelve *llamativa*. Esta relación se convierte en un acontecimiento central de la imagen. La autorreferencia latente en todos los fenómenos de la imagen siempre se manifiesta de manera más o menos drástica en la imagen artística: siempre que una imagen es percibida como artística.

En el caso de las imágenes artísticas, la autorreferencia del signo es mucho más vistosa que en otros casos; esto es así porque la autopresentación de la imagen no está allí simplemente en función de presentar algo sobre el mundo. No sólo se trata –o no se trata en absoluto– de reconocer con rapidez aquello que se presenta en la superficie de la imagen. No está establecido cómo deban captarse los elementos y los matices sobre el plano de la imagen. El aparecer de la superficie de la imagen es ahí más bien una *contraparte* de aquello que se muestra sobre la imagen y a través de ella. Lo que muestra una imagen artística resulta visible únicamente mediante una atención enfocada en el modo como se muestra la imagen, a saber, a su constitución en cuanto medio del signo individual. La imagen artística muestra lo que muestra como lo muestra. En todo lo que la imagen artística muestra, hace sensible (o tematiza, o convierte incluso en su figura principal) *el proceso* de la diferenciación entre la imagen como medio donde se presenta algo y la imagen como presentación de algo.[15]

Podemos distinguir entonces las imágenes (no artísticas) que muestran algo en su superficie, de las imágenes (artísticas) que presentan en su superficie *el acontecer de la presentación*. Este último fenómeno, definitivo para todas las formas de la imagen, puede estudiarse a cabalidad precisamente en las imágenes artísticas. Para una teoría de la imagen, el fenómeno marginal de las imágenes artísticas se convierte, debido a que expone con suma claridad la naturaleza de la imagen, en

15 Para esta reflexión resulta irrelevante determinar *cuáles* imágenes clasificamos como artísticas y *cuáles* como no artísticas (por ejemplo, en qué medida incluimos o no las imágenes de la publicidad entre las imágenes artísticas).

el paradigma. El caso más extremo dentro de ese paradigma –las pinturas llamadas "abstractas"– es sin embargo a su vez un fenómeno marginal dentro de la esfera de las imágenes artísticas, de por sí cuantitativamente marginales.

6. TODAS LAS IMÁGENES PRESENTAN, LA MAYORÍA DE LAS IMÁGENES REPRESENTAN

Aunque la mayoría de las imágenes (incluyendo las artísticas) son imágenes que representan –imágenes figurativas–, una teoría unificada de la imagen debería considerar en primer lugar el fenómeno de las imágenes que tan sólo presentan; y debería hacerlo de tal modo que el caso de la representación también pueda reconocerse como un caso normal de la imagen. (Por supuesto, no como *el* caso normal, pues las imágenes infantiles no figurativas son tan elementales como las imágenes figurativas que representan.)

Lo anterior implica una reacción enérgica contra casi toda la tradición de la teoría de la imagen, que se ha orientado invariablemente respecto de la imagen figurativa, para indagar más tarde, en el siglo XX, acerca de aclaraciones adicionales referentes a la imagen no figurativa.[16] En mi opinión, no es esencial a la imagen el hacer aparecer algo que no está en ella. No es acertado afirmar que las imágenes siempre hacen visible algo distinto de ellas mismas (tal como lo proclaman de nuevo autores como Lambert Wiesing y Reinhard Brandt).[17] Todo ilusionismo en la teoría de la imagen ha sido desvir-

16 Las obras de Greenberg y de Danto mencionadas en la primera nota al pie constituyen excepciones a esto, pero también la teoría de Goodman acerca de la "ejemplificación" (metafórica) en el cap. 2 de su libro *Los lenguajes del arte*.

17 Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Hamburgo, Reinbek, 1997, especialmente pp. 160 y ss.; Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen, vom Spiegel zum Kunstbild*, Munich, Hanser, 1999.

tuado por el arte abstracto, especialmente por la pintura monocromática, por el arte conceptual o por las obras tempranas de Jasper Johns y de Frank Stella. Una teoría adecuada de la imagen debe hacer justicia a la complejidad, tanto de la imagen figurativa como de la imagen concreta.

La pintura de Gerhard Richter del año 1992 titulada *Imagen abstracta* (Sprengel Museum, Hannover), pertenece a una serie de cuadros compuestos en color, muchos de los cuales están pintados en un gran formato; la serie, iniciada en 1976, marca una transición evidente en la obra de Richter.[18] El cuadro, con un tamaño de 200 x 180 cm, muestra una superficie de color densa y heterogénea, dominada por tonos verdes, pero sobre todo marrones, a los que el artista impuso, aplicando presión con unas largas vigas de madera, unas estructuras horizontales y verticales que atraviesan el cuadro. El color, aún fresco, fue distribuido con esas grandes espátulas en angostos segmentos irregulares, de entre 5 y 20 cm de grosor. Las huellas de este procedimiento son evidentes en toda la composición. Se ve cómo el campo cromático, sombrío y colorido a la vez, obtuvo su forma como consecuencia de un gran esfuerzo corporal. También puede apreciarse que los segmentos verticales del cuadro fueron pintados después que los horizontales, pues las franjas de color verticales se superponen claramente a las horizontales. De este modo, la obra genera una tensión entre las ondulaciones del color en lo profundo del cuadro y la forma que surge a fuerza de trabajarlo. La pintura manifiesta además las huellas del momento en que fue modelada, lo que se refleja en la dinámica con que la contemplamos; las trazas verticales del color convertido en forma acaparan más la atención que las horizontales. En esta tensión,

18 "Después de las pinturas grises, después del dogma de una pintura 'fundamental', cuyo aspecto purista y moralizante me fascinaba hasta la abnegación, sólo me quedaba comenzar completamente de nuevo. Así, los primeros bosquejos en color surgieron a partir de la indeterminación y la apertura, bajo la premisa de 'complejo y multicolor', es decir, de lo opuesto a la anti-pintura y a la pintura que duda de su propia legitimidad", "Gerhard Richter", en Pabellón de Arte y Exposiciones de la República Federal de Alemania (ed.), *Catálogo*, Stuttgart, 1993, vol. 2, p. 61.

la pintura denominada "abstracta" en el título de la obra se revela como una pintura en extremo concreta. Su estructura pastosa, casi propia de un relieve, saca a relucir (en el color) el esfuerzo corporal aplicado al color mismo, con lo cual las fuerzas contenidas en el fondo luminoso de la imagen y su organización rítmica se mantienen en un tenso equilibrio.

Al mismo tiempo, es posible captar ese cuadro, ya no sólo como una presentación de sus propias fuerzas, sino además como una representación de energías externas al cuadro. Las franjas verticales pueden apreciarse, por ejemplo, como un conjunto de árboles cuya vista ha sido ampliada, con lo cual el cuadro se percibe entonces como la exposición de un proceso natural (los mejores paisajes de Richter pueden *alternar* entre la abstracción y el paisaje). Sin embargo, ante esa pintura no es necesario en absoluto ese modo de contemplación; este o cualquier otro ejemplar multicolor de la serie *Imágenes abstractas*, que abarca cientos de cuadros, puede apreciarse sin necesidad de ver en él una representación de formas externas a la pintura. Aparece entonces como una pintura que se mueve al ritmo de sus colores, mecidos de un lado para el otro.

Desde esa perspectiva, la imagen no representa nada, aunque siempre presenta algo. Muestra al observador relaciones y rasgos dados para explorarlos en la percepción y en la interpretación. Al igual que en el caso del cuadro de Barnett Newman *Who's afraid of red, yellow and blue IV* (Neue Nationalgalerie, Berlín), comentado en I.1 y II.4-6, en este caso también puede afirmarse que la imagen artística intensifica su autopresentación. Lo que la imagen presenta puede conocerse *únicamente* atendiendo al modo como lo hace, porque allí no existe una referencia a formas conocidas de otros ámbitos. Sin embargo, la imagen que omite la referencia a las formas reconocibles en el mundo fuera de la imagen es sin duda también una imagen, y lo es tanto como las imágenes que representan. Si es cierto que las imágenes artísticas convierten la autorreferencia de todas las imágenes, latente o manifiesta, en su escenario –conforme a la tesis 5–, entonces debe ser posible estudiar este escenario de modo paradigmático en las imágenes abstractas. Y esto significaría que allí ya están

dados todos los factores fundamentales para la existencia de las imágenes *en general.*[19]

Si se tiene en cuenta la posibilidad y la naturaleza de las imágenes no figurativas, entonces el procedimiento para producir imágenes figurativas se revela como un proceso *adicional.* No es justo pensar que las imágenes abstractas reduzcan de alguna manera el estatus de la imagen. Más bien ocurre que las imágenes figurativas lo amplían: presentan *su* aparecer para referirse a *otras* apariciones. Las imágenes figurativas se refieren, *mediante* los rasgos fenoménicos que poseen, a objetos o a representaciones *externos* a la imagen –a objetos reales como estrellas del *pop*, a duquesas y a bosques, o a productos (que con frecuencia han sido creados primero en la fantasía) de la fantasía (como unicornios o ciudades imaginarias)–. De ese modo se produce el fenómeno, bastante extendido y reinante en la producción de imágenes de todas las épocas, de la imagen *representacional.*

Empleo el término "representación" para designar la referencia a elementos que no pertenecen al mismo tiempo a los elementos (literales o metafóricos)[20] del signo en cuestión: lo empleo con el sentido de remitir a otra cosa, por contraposición a un simple mostrar, como representación en lugar de presentación. Sin embargo, toda imagen que representa también contiene invariablemente el elemento fundamental de la presentación.

Esto es así porque todas las imágenes presentan algo en su superficie –incluso cuando muestran "únicamente" su sola superficie, sus colores, sus límites y otros rasgos elementales–. Que una superficie visible y limitada se convierta en un signo-imagen no implica la

19 Esto no se debe, dicho sea de paso, a que las imágenes abstractas sean por lo general *más autorreflexivas* que las demás. En la pintura figurativa también abundan las pinturas autorreflexivas en sumo grado. La razón por la cual la imagen abstracta adquiere un lugar metodológicamente prominente se debe tan sólo al hecho de que ellas también son evidentemente imágenes, pese a estar desprovistas de elementos representacionales.

20 Sobre la diferencia entre presentación literal y metafórica, véase Goodman, *Los lenguajes del arte*, cap. 2.

referencia a formas de la realidad (ya seas verdaderas o ficticias) externas a la imagen, tal como lo ponen de manifiesto los ejemplos de la pintura abstracta. Lo fundamental para la existencia de las imágenes es que éstas muestren algo que está en su superficie. Sin la función de mostrar (y sin la atención correspondiente), que hace referencia a *determinados* atributos de la imagen presentándolos, tendríamos frente a nosotros únicamente un objeto visual, pero no una imagen. Un lienzo de Fontana puede referirse a la vulnerabilidad del lienzo y además a sus cualidades divisorias del espacio –atributos todos que realmente existen en el cuadro–. En la percepción de un objeto como imagen este *se refiere* a los aspectos de su aparición, independientemente de que se refiera además a objetos o a acontecimientos en el mundo. La operación fundamental de la imagen, esencial a las imágenes figurativas y a las no figurativas, es *exponer aspectos de su propio aparecer*.

Las imágenes circunscritas a esta autorreferencia elemental son desde luego más bien escasas. La mayor parte de las imágenes –y de ningún modo todas las imágenes abstractas– no son en primera instancia *signos* de atributos que se encuentran realmente en ellas. Sólo algunas imágenes abstractas se limitan a eso. Como consecuencia, hay que decir que las imágenes se refieren a elementos que se muestran en ellas mismas, o a elementos que además hacen referencia a objetos, eventos o representaciones externos a la imagen. En este orden de ideas, la *Imagen abstracta* de Richter, llamada así con ironía, nos hace conscientes de la naturaleza frecuentemente camaleónica de las imágenes artísticas. Presenta sus propios colores y formas y abre al mismo tiempo la posibilidad de ver en ellos la presencia de aspectos de la naturaleza o de determinados estados anímicos. De modo semejante, el lienzo de Fontana es una imagen que presenta sus propias cualidades plásticas, y que despierta además asociaciones eróticas. El enorme lienzo de Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue IV*, dramatiza las relaciones entre el color y la forma, entre el color y la superficie, con lo cual surge una autonomía del color respecto de la forma y de la superficie en que se presenta. Pero aquí también se trata de presentar algo referente al mundo *mediante* una autopresentación del objeto

artístico, una presentación que en este caso es en sumo grado no figurativa. Newman escenifica en su pintura un conflicto entre las fuerzas del orden ("bello") y las fuerzas transgresoras ("de lo sublime"), un conflicto que también está en juego, y aun con mayor ímpetu, en el orden más bello (equilibrado, simétrico). Ante la serie de pinturas de Barnett Newman percibimos que las personas sólo pueden soportar el orden cuando son capaces de transgredirlo –un proyecto no menos ambicioso que *El anillo de los Nibelungos*–.

7. EN SU FUNCIÓN REPRESENTACIONAL, LA IMAGEN OPERA CON CONFIGURACIONES SEMEJANTES AL OBJETO REPRESENTADO

De acuerdo con una concepción de Nelson Goodman bastante controvertida, la semejanza es un elemento irrelevante para el análisis de la función representacional de la imagen. Sin embargo, es una idea insostenible. Este juicio resulta de asimilar equivocadamente la imagen al lenguaje, asimilación que es programática en Goodman.[21] La diferencia entre la representación verbal y la representación lingüística no sólo radica en la saturación sintáctica y en la concisión semántica, presentes en menor medida en el lenguaje; la diferencia consiste además, en el caso de la imagen representacional, en la semejanza constitutiva entre la representación y lo representado.

Por supuesto que todo depende de cómo se entienda esa semejanza. No debe comprenderse como una semejanza de la *imagen* con su objeto; la semejanza se da más bien entre los objetos que identificamos *en* la imagen y los objetos que podemos identificar *fuera* de la imagen.

21 "Comencé abandonando la teoría del lenguaje como imagen y terminé adoptando la teoría lingüística de la imagen." Nelson Goodman, "The way the world is", en *Problems and projects*, Indianápolis/Nueva York, Bobbs Merill, 1972, pp. 24-32, aquí 31. Brandt también expone esta objeción en *Die Wirklichkeit des Bildes*, p. 201.

Por consiguiente, mi sugerencia es la siguiente: un objeto identificable en una imagen es semejante a un objeto exterior a la imagen si es *analizable empleando los mismos predicados clasificatorios.*

Por lo general, e independientemente del problema de las imágenes, podría decirse: un fenómeno visual *se asemeja* a otro cuando ambos pueden descomponerse en su descripción empleando los mismos predicados clasificatorios. Lo anterior ya permite entender que la relación de semejanza no es una condición *suficiente* para la existencia de las imágenes. Para que algo pueda valer como una representación perteneciente a la imagen –en esto Goodman tiene razón– debe captarse como un *signo* que *se refiere* (de un modo u otro) a los objetos que podemos distinguir en él. Pero, a diferencia de Goodman, también cabe decir que la representación perteneciente a la imagen implica necesariamente una semejanza conforme al modo expuesto.

Que algo sea "analizable empleando los mismos predicados clasificatorios" quiere decir que entre las secciones de la imagen podemos distinguir (o reconstruir: piénsese por ejemplo en el caso de una guitarra pintada en estilo cubista) una *proporción* equivalente a la que muestran las partes del objeto real. La relación de semejanza que indagamos consiste en la identidad, más o menos extensa, entre las proporciones de ambos fenómenos. (En la imagen de una vaca, los cuernos y los cascos se comportan respecto a las orejas y al lomo más o menos igual que en la perspectiva desde la cual vemos una vaca en una pradera.) A partir de esta idea también resultan comprensibles los diferentes grados de semejanza que entran en juego cuando se pregunta *cuán realista* es una imagen. El realismo no es una simple "cuestión de hábito", sino que consiste en la *facilidad* (o, mejor dicho, en la posibilidad) para diferenciar y analizar objetos en la superficie de la imagen. La tesis de acuerdo con la cual la perspectiva es una *pura* cuestión de convención también puede ponerse en duda. En ese sentido, la perspectiva es comprensible antes que nada como un procedimiento de la representación perteneciente a la imagen, un procedimiento que trata de ser lo más fiel posible a la visibilidad de *las proporciones* de los objetos en el espacio.

8. LAS IMÁGENES SON SIGNOS GESTUALES: OBJETOS SOBRE EL MUNDO, PERCIBIDOS AL MISMO TIEMPO COMO OBJETOS AUTÓNOMOS EN EL MUNDO

Ser un objeto del mundo y ser acerca del mundo: en un sentido trivial, esto es cierto acerca de todos los objetos y los eventos empleados como signos. Todos estos fenómenos son objetos dentro del mundo, cuya función es *referirse* a algo (o ser un *aporte* a una referencia semejante). Sin embargo, en el caso de la imagen esta trivialidad es el punto de partida para una observación fundamental. La superficie de una imagen no desaparece tras su función de signo; hace aparición de manera especial, como una fuente de correspondencias. Las imágenes artísticas, pero también muchas otras imágenes llamativas (de la publicidad o de las fotografías personales), no son tan sólo un fundamento sobre el cual aparece presentado algo, ellas *aparecen* como un fundamento sobre el cual aparece presentado algo.

La parte de verdad del ilusionismo referente a la teoría de la imagen –como lo defiende actualmente, por ejemplo, Reinhard Brandt– consiste en enfatizar la singular presencia de la imagen frente a todas las demás formas de la representación. La imagen no sólo se *refiere* a algo, sino que también está *presente* de un modo especial. No obstante, el ilusionismo yerra en la explicación de esta presencia, pues sólo en muy contadas ocasiones percibimos los objetos o las situaciones *sin percatarnos* del medio de la imagen (de la superficie de la imagen). Y cuando esto ocurre, precisamente la imagen no se percibe *como* imagen, sino como la presencia (real, externa a la imagen) de aquello que se *representa* en la imagen.

La desaparición de la superficie de la imagen no es esencial para la percepción de las imágenes –esta desaparición tampoco es esencial en forma de la ilusión manifiesta de algo externo a la imagen que en realidad no está en ella (una ilusión semejante no existe en Newman, ni Fontana o Richter)–. La singular presencia de la imagen no radica en una aparente presencia del respectivo contenido de la imagen, sino en la presencia de la imagen misma como el *aparecer de un fundamento* de apariciones (re)presentadas. La presencia de la imagen no es nin-

guna ilusión, no implica ningún "como-si" (como si la escena o el objeto representado estuvieran presentes). Es más bien el presente de una aparición que presenta y que enriquece la realidad por cuanto hace aparición como *presentación* y como *aparición*.

El tríptico de Kosuth resalta con sutil ingenio la posición intermedia de la imagen entre el objeto real y la simple palabra o el texto. La imagen de un paraguas se asemeja al paraguas real y a su percepción más de lo que se parecen el concepto (o la explicación del concepto) "paraguas" y el objeto designado por él; no obstante, al igual que el concepto y el texto, la imagen pertenece al reino de los signos, donde no hace falta que los referentes estén presentes en el acto de la referencia verbal o a través de la imagen. Ni la imagen ni la palabra reemplazan el objeto. Sin embargo, en la percepción de la imagen es necesario atender a la aparición correspondiente (y a veces individual), en tanto que las letras pueden leerse sin conceder ningún tipo de atención a su particular ejecución gráfica. Claro está que las palabras también pueden adquirir el estatus de imágenes –ésta es la tercera enseñanza de aquel triple meta-objeto de Kosuth–, máxime cuando aparecen ampliadas y aisladas en una superficie dispuesta especialmente para tal fin. Entonces se refieren no tanto a la cosa designada por el concepto, como más bien a su propia disposición y configuración, o más exactamente: las *palabras* continúan refiriéndose al objeto que designan habitualmente, pero *la superficie de la imagen* en la que se encuentran se refiere desde ese momento a una coreografía de líneas, de renglones y de sonidos –a lo que no atiende ninguna persona que consulte el diccionario–.

La imagen *es* (la plenitud de apariciones visibles en ella) y *muestra* (algo sobre, en, o con el medio de ese aparecer). Debido a las características de la concisión y de la saturación (y en muchas ocasiones también de la semejanza), y conforme al *grado* en que se presentan estas características, las imágenes son signos cuyo carácter sensible frecuentemente –a diferencia de un uso árido del lenguaje (ajeno a la literatura)– es imposible de obviar en el uso que les damos en cuanto signos. Por lo común son menos transparentes que otros signos. El signo-imagen no desaparece tras aquello a lo cual se refiere. *En su aparecer lleva algo a la aparición.*

9. NO EXISTE UN VERDADERO ANTAGONISMO ENTRE LAS TEORÍAS FENOMENOLÓGICAS Y SEMIÓTICAS DE LA IMAGEN. LAS IMÁGENES SON SUPERFICIES ABARCABLES EN LA MIRADA, SUPERFICIES QUE HACEN VISIBLE ALGO –AMBAS TEORÍAS PODRÍAN COINCIDIR EN ESTE PLANTEAMIENTO BÁSICO–

Tan pronto como se ponen de relieve la particularidad del signo-imagen y su carácter llamativo para los sentidos, el análisis semiótico de la imagen se toca con las teorías fenomenológicas de la imagen, tal como han sido desarrolladas por autores como Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Michael Polanyi o Richard Wollheim (que adoptan prácticamente sin excepción la imagen artística como paradigma).[22] Recientemente, Gottfried Boehm ha reconstruido esta tradición bajo el concepto guía de la "diferencia icónica". "Lo que apreciamos como imagen –sostiene Boehm– se basa en el contraste fundamental entre una superficie total, abarcable en la mirada, y todos los eventos internos que encierra."[23]

> Lo que las imágenes "son", en medio de toda la diversidad histórica, lo que "muestran", lo que "dicen", se debe a un contraste visual fundamental, que podría declararse al mismo tiempo como el lugar inaugural de cualquier sentido en la imagen. Lo que sea que un artífice de imágenes quisiera representar, en la penumbra de la caverna prehistórica, en el contexto sacro de la pintura icónica, en el espacio inspirado del taller del artista moderno, debe su existencia, su inteligibilidad y la fuerza de sus efectos, al correspondiente perfeccionamiento de lo que hemos dado en llamar la "diferencia icónica".[24]

22 Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre*, Reinbek [trad. esp.: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1968]. Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburgo, Meiner, 1984 [trad. esp.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986]. Del mismo autor, "Der Zweifel Cézannes", en Boehme (comp.), *Was ist ein Bild?*, pp. 39-59 [trad. esp.: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sin-sentido*, Buenos Aires, Península, 2000].

23 Boehme, "Die Wiederkehr der Bilder", pp. 11-38, 29-30. Cf. del mismo autor, en el mismo volumen, "Die Bilderfrage", pp. 325-343.

24 *Ibid.*, p. 30.

La discusión en torno a la teoría de la imagen se caracteriza actualmente por una profunda oposición entre una orientación de corte semiótico y un análisis de tendencia fenomenológica. El análisis fenomenológico admite que las imágenes pueden ser signos, pero niega, tal como lo proclaman los opositores a esta perspectiva, que las imágenes sean necesariamente signos. Si lo consideramos más cuidadosamente, este antagonismo resulta innecesario y más bien artificial. Sólo quien reduce de manera arbitraria el concepto de signo puede negar que las imágenes también lo sean. Si se muestra, por el contrario, que la diferencia icónica constatada por Boehm es un procedimiento mediante el cual *se presenta* algo visualmente, entonces puede verse que la referencia a lo presentado en la superficie de la imagen siempre implica una relación semiótica, anterior incluso a cualquier referencia por parte de la presentación a elementos externos a la imagen.

"Las imágenes –afirma Boehm– *despliegan* la relación existente entre la totalidad de lo que se ve en ellas y la riqueza de la multiplicidad que *presentan*."[25] Esto significa que las imágenes presentan (algo de) lo que aparece en ellas. Para captar el sentido de esta presentación hay que fijarse en la diferencia existente entre el espacio del medio de la imagen y aquello que se escenifica o se hace visible en ese espacio. No sólo se expone la superficie de la imagen, como ocurre por ejemplo con la paleta de colores en los mercados de construcción, exhibida tan sólo para apreciar el aspecto de la pintura que uno va a comprar.[26] Con la imagen siempre se expone lo que acontece en el espacio de su superficie. La imagen no sólo *contiene* determinadas apariciones (del color y de la forma), sino que además se refiere a sus relaciones internas. Sólo se convierte en imagen mediante esa referencia a su propio aparecer.

Por esa razón es justo afirmar lo siguiente: un objeto visible sólo se convierte en imagen cuando se convierte en signo de lo que acontece en su superficie. Un objeto visible sólo se convierte en imagen cuando

25 *Ibid.*

26 La obra de Newman *Who's afraid of red, yellow and blue IV* podría ser una paleta semejante –en ese caso no se apreciaría como una imagen, sino únicamente como una muestra–.

su superficie es *captada* por los observadores como el signo de lo que aparece en ella.

Mediante una serie de comparaciones sencillas puede comprobarse que lo anterior representa en efecto una relación semiótica. Considérese "x" como una superficie visible (conforme al sentido expuesto en la tesis 1) sobre la cual puede verse algo. En este escenario son posibles varios casos:

–"En (sobre) x se ve y": aquí no existe aún una relación inherente a la imagen. La mancha en la mesa o en el pantalón no convierte a la mesa o al pantalón en una imagen de algo.

–"Sobre x aparece y (sin que x sea y)": sobre la mesa aparece la sombra de una flor: no existe una imagen por el hecho de que algo aparezca sobre otra cosa.

–"x hace visible a y": sólo donde existe *esta* relación, sólo donde tenemos *presentaciones* visuales es posible hablar de una imagen.

Las imágenes son presentaciones en el medio del aparecer –en el medio del aparecer de una superficie sobre la cual aparece presentado algo–. La imagen de unas manzanas es distinta de las manzanas en el estampado de un pijama. El estatus de signo esencial a la imagen puede ilustrarse mediante otra comparación. La referencia perteneciente a una imagen figurativa es distinta de la que le corresponde al concepto lingüístico, y también lo es respecto de la percepción de objetos que no son imágenes. En la frase "veo la pelota" no se ve *ninguna* pelota. Cuando digo en cambio "veo la pelota", me refiero por lo común a un objeto que se encuentra en algún lugar de mi entorno espacial. No obstante, también decimos "veo la pelota" cuando consideramos una imagen en la cual se ve una pelota –vemos la pelota *en la imagen*–. La pelota en la imagen no es una pelota, ni es la ilusión de una pelota, ni tampoco es el modelo o la figura de una pelota; es el signo de una pelota, presentada, expuesta en el medio de la diferencia existente entre la superficie visible y la figura (no sólo visible sino además) presentada. Lo que distingue al simple ornamento de la imagen es la presentación, la exposición de aspectos y relaciones de lo que aparece.

Cabe afirmar, en síntesis, que sólo una comprensión fenomenológica *y* semiótica hace justicia al fenómeno de la imagen; únicamente

una comprensión integral permite una explicación adecuada de aquellos fenómenos afines a la imagen mencionados al inicio, y sobre los cuales aún no sabemos si, y en qué medida, son fenómenos *de la imagen*.[27]

10. VER ALGO, VER ALGO COMO ALGO, Y VER ALGO EN ALGO COMPONEN TRES CASOS FUNDAMENTALES DE LA VISIÓN; LOS TRES ESTÁN REUNIDOS EN LA PERCEPCIÓN DE LAS IMÁGENES

Las superficies abarcables en la mirada, cuya aparición lleva algo al aparecer, exigen una visión compleja. Richard Wollheim la caracterizó como una capacidad de "ver-en".[28] Veo algo en algo cuando no lo veo como aquello que veo en él. Veo una vaca en la superficie de la imagen, pero sin percibir la imagen como si fuera una vaca. Veo un paraguas en la parte oscura de la fotografía, sin tomarla por un paraguas (o sin verla como si fuera un paraguas). No obstante, esta forma particular de la visión presupone *otras* habilidades de la percepción visual.

La forma más general de la visión consiste en ver-algo: todos los seres vivientes capaces de ver pueden ver de este modo. Están capacitados para distinguir objetos y movimientos mediante la percepción visual.

27 Como también lo afirman Klaus Sachs-Hombach y Klaus Rehkämper, "Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung. Eine Standortbestimmung", en Klaus Sachs-Hombach y Klaus Rehkämper, *Bildgrammatik*, pp. 9-20, aquí p. 13; Lambert Wiesing argumenta a favor de la superioridad de la teoría fenomenológica frente a la concepción semiótica en *Die Sichtbarkeit des Bildes*; Georg Bertram y Jasper Liptow critican la propuesta de Wiesing en "Lambert Wiesing: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik", en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, N° 43, 1998, pp. 225-303.

28 Richard Wollheim, "Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung", en Richard Wollheim, *Objekte der Kunst*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1982, pp. 192-210 [trad. esp.: *El arte y sus objetos: introducción a la estética*, Barcelona, Seix Barral, 1972].

Por el contrario, ver algo *como algo* es una capacidad mucho más especializada, porque implica la capacidad de distinguir mediante conceptos. El simple *ver algo* se convierte aquí en un ver *que* las cosas se comportan de tal y cual manera; así, vemos por ejemplo que hay un paraguas colgado allí delante. A diferencia de la visión que tan sólo percibe, aquí tenemos una visión que también conoce.[29]

Para ver una imagen tenemos que poder percibir un objeto entre otros objetos distintos –y tenemos que poder verlo *como imagen*–. La identificación reiterada de formas en las imágenes, como pueden efectuarla muchos animales, no es suficiente para tal fin.[30] Aunque poder identificar algo, al igual que la capacidad más compleja de identificar algo *como* algo, son ambas condiciones necesarias para percibir imágenes, pues para reconocer una presentación relativa a la imagen se requiere la capacidad de distinguir lo presentado viéndolo y diferenciándolo, para la percepción de imágenes es además fundamental reconocer lo presentado ya no sólo como algo dado, sino como algo *presentado*. Quien vea dos paraguas en la instalación de Kosuth, pero no perciba que sólo es posible abrir uno de ellos, vería a la izquierda un objeto clasificado con buenas razones por *otros* como imagen, pero él mismo sin percibirlo como una imagen. Sólo vería el *objeto* de la imagen, pero no vería que se trata del objeto de una *imagen*.

Esa habilidad sólo la posee quien domina el *ver-en*. En esos colores y en esas formas veo un paraguas, una vaca, a la duquesa de Kent, una reflexión sobre la pintura o una parodia del expresionismo abstracto. Ver-en nos permite percibir en una aparición –la de la superficie de la imagen– otra aparición (o algo distinto de la primera aparición): un paraguas, una vaca, una duquesa, una circunstancia general de la

29 Cf. Wolfgang Künne, "Sehen. Eine sprachanalytische Betrachtung", en *Logos (Neue Folge)*, N° 2, 1995, pp. 103-121.

30 A diferencia de Arthur Danto, "Tiere als Kunsthistoriker: Reflexionen über das unschuldige Auge", en Arthur Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, Munich, Fink, 1996, pp. 27-45 [trad. esp.: "Los animales como historiadores del arte: Reflexiones sobre el ojo inocente", en Arthur Danto, *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Tres Cantos, Akal, 2003].

pintura, etc. Cuando nos referimos a las imágenes es necesario considerar otra dimensión añadida al aparecer *de* algo *en* algo distinto: tenemos que considerar que una aparición (la de un paraguas, por ejemplo) es *llevada* a la aparición en el medio de otra aparición (la superficie de la imagen). Una nube en la que vemos el rostro de Churchill no es una imagen de Churchill.

Lo anterior significa que, en cuanto tal, el ver-en no es esencial para la percepción de imágenes; sólo es esencial un *uso* determinado que hacemos de esa capacidad. Cuando veo un barco en una nube y un rostro en una mancha, no estoy viendo la imagen de un barco ni la imagen de un rostro. El ver-en perteneciente a la imagen está inscrito en una *relación semiótica* (la constituye o la recrea). Mediante el ver-en relativo a la imagen percibimos el objeto visible como una presentación de algo.[31]

Ver-en es, al igual que ver-como, una forma de la visión que implica un conocimiento conceptual. Pero la percepción de las imágenes artísticas precisamente no se agota en tal conocimiento. Está en una permanente correspondencia con una "visión que ve",[32] que ve surgir y desaparecer todo lo que es percibido en la imagen a partir del proceso de sus colores y de sus formas.

El hecho de que el ver-en propio de la percepción de imágenes presuponga el ver-algo y el ver-que significa que aquél se apoya en capacidades actualizables independientemente de la percepción de imágenes. El ver-en es posible sólo donde pueden actualizarse eficazmente el ver-algo y el ver-que. Esto quiere decir que las imágenes sólo existen donde efectivamente hay un mundo visible externo a ellas.

31 Tenemos un caso intermedio cuando vemos *como* una presentación pictórica algo que (a nuestro propio entender) no es una imagen. No obstante, esta forma proyectiva de ver imágenes sólo puede entenderse a partir de la forma primaria de verlas. Sobre esto, véase Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991, cap. 3: "Natur als Imagination der Kunst".

32 Max Imdahl, "Ikonik. Bilder und ihre Anschauung", en Boehm, *Was ist ein Bild?*, pp. 300-325.

11. EL CIBERESPACIO NO ES UN ESPACIO DE LA IMAGEN, SINO UN ESPACIO SIMULADO

Richard Wollheim desarrolla, con referencia a Henri Pirenne y a Michael Polanyi, y mediante el ejemplo de la pintura figurativa, una "tesis del desdoblamiento" de la imagen, en la que se apoya la tesis más general de Boehme acerca de una "diferencia icónica" fundamental al igual que mi consideración sobre la autorreferencialidad (latente o manifiesta) de la imagen. Según la tesis de Wollheim, las imágenes sólo pueden percibirse como imágenes siempre y cuando la atención esté "dividida" entre su medio y la presentación, sin que importe cuál sea la proporción entre ambas direcciones de la atención. Para reconocer lo que se presenta en el fundamento de la imagen, tengo que atender a lo que puede apreciarse en él (o, en el caso de las imágenes monocromáticas, a través de él).[33] Pero precisamente este desdoblamiento, clarificado de modo ejemplar por Boehm y Wollheim, no está dado en los espacios simulados por el ciberespacio.[34] El ciberespacio es ciertamente un fenómeno visual fascinante, pero no es un fenómeno de la imagen. Los "espacios de la imagen", como ya fantaseaba Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo,[35] son o bien espacios, o bien imágenes, pero no pueden ser ambas cosas a la vez. La imagen es en su esencia un fenómeno de la superficie, imposible de trasladar a las relaciones

33 Otra característica de la imagen artística es que en ella el fundamento de la imagen exige una atención mucho mayor que en otras formas del uso de las imágenes.

34 Aquí empleo el concepto del "ciberespacio" en un sentido restringido, para designar una situación espacial generada mediante un dispositivo, situación que cambia de aspecto en consonancia con los movimientos corporales del usuario (provisto para tal efecto de un casco o de un traje especiales). En ese sentido estricto, Internet aún no constituye en absoluto un ciberespacio.

35 Walter Benjamin, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1977, vol. 2.1, pp. 295-310, aquí pp. 309-310 [trad. esp.: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en Walter Benjamin, *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980].

del espacio (reales o imaginarias). Donde el espacio se transforma en imagen o la imagen en espacio, el fenómeno de la imagen deja de existir y en su lugar aparece un fenómeno visual *sui generis*.

Es por eso que la historia propuesta por Lambert Wiesing, según la cual habría un progreso lineal que va desde la pintura en madera hasta el ciberespacio, pasando por el videoclip y el diseño basado en ordenador no sólo me parece demasiado estilizada, sino además errada en su argumento.[36] En el espacio de las apariciones del "cyberspace" (que en principio no es sólo un espacio de apariciones visuales, sino también táctiles y acústicas), la diferencia entre el medio de la imagen y el contenido de la imagen pierde cualquier soporte. Allí el medio se vuelve invisible. En el ciberespacio, el medio se convierte en simple programa y en aparato que generan fenómenos perceptibles independientes. La diferencia icónica desaparece.

Claro que allí también se da un desdoblamiento. No obstante, la naturaleza de ese desdoblamiento es muy distinta de la que tiene lugar en el caso de la imagen. En el ciberespacio se da una diferencia fundamental entre el espacio real de la presencia corporal y el espacio virtual de los objetos inalcanzables por el cuerpo pero visibles de algún modo. Pero este desdoblamiento corresponde a una doble posición del *sujeto* corporal de la percepción (que se encuentra al mismo tiempo frente a objetos en principio alcanzables y en principio inalcanzables), mientras que en la imagen el desdoblamiento corresponde por el contrario a una doble realidad del *objeto* de la percepción. Para que surja cualquiera de estos desdoblamientos es necesario que desaparezca el otro. Es por eso que desde un punto de vista fenomenológico no se da un continuum entre el espacio de la imagen y el espacio virtual. Desde una perspectiva semiótica ocurre algo análogo: todas las imágenes son signos, pero la relación semiótica no es esencial al ciberespacio. El ciberespacio es tan sólo un espacio que aparece.

Para ilustrar la diferencia en cuestión, imaginémonos un ciberespacio dotado de imágenes: en un espacio visual aparecen objetos que,

36 Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, esp. 168 y ss.

en tanto son superficies de apariciones mostradas, difieren de su entorno también virtual, que sin embargo es exclusivamente aparición, pero no una presentación de apariciones.

12. EL ESPACIO VIRTUAL EN MOVIMIENTO DEL CINE OCUPA UN LUGAR INTERMEDIO ENTRE LA APARICIÓN SIMULTÁNEA DE IMÁGENES Y EL ESPACIO SIMULADO DEL CIBERESPACIO

Así como actualmente suele identificarse el mundo de la imagen con el mundo del ciberespacio, de igual modo llegó a equipararse durante mucho tiempo el mundo del cine con el mundo de la imagen. No obstante, la pregunta central de la teoría del cine se refiere a la diferencia existente entre una cinta cinematográfica, compuesta por una multiplicidad de imágenes (antes de la videograbadora y de la producción digital de imágenes), y la misma cinta proyectada como un movimiento ininterrumpido de imágenes. El solo movimiento no marca la diferencia decisiva. De lo contrario, tendríamos una percepción análoga a la experiencia del cine cuando vemos, por ejemplo, mientras conducimos una valla de construcción atiborrada de imágenes. La diferencia consiste más bien en el *tipo de movimiento* perteneciente al acontecer cinematográfico.

Como muchos otros autores, Siegfried Kracauer creía que el cine es una "extensión" de la fotografía, y por lo tanto comprende una forma de la imagen. Según pensaba Kracauer, las "imágenes en movimiento" del cine comparten los mismos atributos esenciales con la imagen fotográfica.[37] Autores como Roland Barthes y Gilles Deleuze refutaron esa impresión superficial con argumentos contundentes.[38] Las pelícu-

37 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Schriften*, ed. de Karsten Witte, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1975, vol. 3., especialmente pp. 11 y 53 y ss. [trad. esp.: *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1996].

38 Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1990 [trad. esp:. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona,

las, sostiene Deleuze, no son imágenes puestas en movimiento, sino "imágenes del movimiento". Erwin Panofsky, a quien se refiere Kracauer para apoyar su realismo estético, había descrito el acontecer cinematográfico resaltando claramente una diferencia fundamental respecto de la percepción de imágenes.[39] Panofsky describe la percepción cinematográfica, bajo los conceptos guía de "dinamización del espacio" y de "espacialización del tiempo", como la experiencia de un espacio virtual que, escindido de la posición del espectador, se encuentra en un movimiento constante.[40]

Sin tener que profundizar aquí en la diferencia entre la fotografía y el cine,[41] podemos definir no obstante la particularidad del cine en consideración a su material fundamental y también con referencia a la operación básica de las presentaciones cinematográficas. El material del cine no consiste en imágenes individuales, sino en *huellas del movimiento* reproducibles y fijadas con medios técnicos –secuencias generadas fotográficamente (o mediante el ordenador), que varían (o pueden variar) independientemente de la posición del espectador–. Por otro lado, la operación fundamental del cine radicaría (remitiéndonos a Panofsky) en la creación de un *espacio de movimiento virtual.* Así es como surge la diferencia entre los acontecimientos en el espacio

---

Paidós, 1995]; Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino I*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1989 [trad. esp.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984]; Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1991 [trad. esp.: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987].

39 Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1993 [trad. esp.: "Estilo y medio en la imagen cinematógrafica", en *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000]; cf. Kracauer, *Theorie des Films*, p. 400.

40 Cf. –también bajo el aspecto de la diferencia entre el cine y el teatro– las agudas reflexiones de Noel Carroll, "Towards an ontology of the moving image", en Cynthia Freeland (comp.), *Philosophy and film*, Nueva York, Routledge, 1995, pp. 68-85.

41 Cf. Martin Seel, "Fotografien sind wie Namen", en Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1996, pp. 82-103, especialmente p. 100.

corporal del espectador y los acontecimientos en el espacio de la imagen. Esta diferencia es también un fenómeno autónomo y como tal no debe asimilarse a la diferencia icónica de la imagen ni tampoco a la diferencia situacional del ciberespacio. El cine y la imagen tienen en común que ambos son presentaciones desplegadas sobre una superficie en el espacio; al igual que el ciberespacio, el cine también abre un espacio dinámico que organiza lo que muestra.

La situación del espectador en el cine difiere tanto de la situación ante una imagen simultáneamente presente como de la situación en un espacio totalmente simulado. El acontecer de la imagen al que me referí antes ocurre en la simultaneidad; el acontecer del cine al que me refiero ahora transcurre en cambio como un proceso sucesivo. La diferencia entre el aparecer perceptible en la imagen y el aparecer presentado en ella se convierte aquí en la diferencia entre un espacio corporal estático y un espacio dinámico, sólo accesible mediante la vista. Esta diferencia genera la experiencia de un espacio desdoblado –el espacio de la película se despliega dentro del espacio de la sala de cine–. A diferencia del ciberespacio, en el cine permanece manifiesta la diferencia entre ambos espacios: basta desviar la mirada para abandonar el espacio virtual de la película. El cine nos mantiene *enfrente* de su espacio, por más que el despliegue sonoro y visual nos envuelvan en el acontecer de la pantalla. Las ferias, los laboratorios y las bibliotecas ciberespaciales del futuro nos *introducirán* a un espacio virtual que frente a cualquier movimiento de nuestro cuerpo reaccionará cambiando su aspecto.

Los fenómenos afines a la imagen, a los cuales me he referido brevemente, se diferencian entre sí del modo más diáfano tan pronto como consideramos su posición respecto al espacio (y al tiempo) en que se perciben. A la *imagen* inmóvil la vemos frente a nosotros en el espacio; está dada simultáneamente; muchas formas (de la representación referente a la imagen) dejan ver además un espacio virtual, inaccesible mediante el cuerpo. En el *cine* vemos frente a nosotros un espacio virtual de movimiento, que nos permite tomar parte en los movimientos desplegados independientemente de nuestra propia posición corporal. En el *ciberespacio* vemos *en* un espacio virtual, que

varía independientemente de la posición (pero no de los movimientos) de nuestro cuerpo.[42]

13. LAS IMÁGENES NO PUEDEN SUPLANTAR LA REALIDAD

Porque las imágenes sólo existen cuando el fundamento (real) de la imagen se diferencia del acontecer (real o irreal) en la imagen. Sin la realidad del objeto material, donde está inscrita la imagen, no existiría ninguna imagen (así como el cine no existiría sin una sala de proyección, ni el ciberespacio sin el procesador correspondiente).

Puesto que las imágenes son signos gestuales (véase la tesis 8), sugieren a los teóricos y a los críticos de la cultura la impresión de poder burlar la diferencia existente entre mundo y signo; según estas teorías, existiría la posibilidad, e incluso la amenaza, de que el mundo fuera reemplazado por la imagen. Si los análisis anteriores son correctos, este peligro es sin embargo inexistente por principio. Todas las imágenes presuponen la diferencia entre el objeto material donde ella está y su aparición material o inmaterial. Es por eso que no pueden ocupar el lugar del mundo, pues como objetos que son las imágenes tienen que estar siempre ancladas en él.

Si llegáramos a ahogarnos en un "torrente de imágenes", como lo profetizan muchos críticos de la época actual, no nos ahogaríamos en un torrente de *imágenes*. Que el mundo "se convierta en imagen" sólo puede significar a lo sumo que cada vez más y más cosas del mundo asumen el doble carácter de la imagen: son a la vez cosas en el mundo y cosas sobre el mundo –lo cual significaría que cada vez más cosas adquieren *también* el carácter de signo–. Sólo en la medida en que la imagen se toca con el mundo puede extenderse mucho más allá de él.

42 Para variar el ejemplo ofrecido en la tesis 11, podríamos imaginar un ciberespacio en el cual coexistieran imágenes y películas...

Percibir la diferencia entre la imagen y lo que no es imagen es una *condición* para la percepción de las imágenes. Pero, como ya se habrá advertido, no sólo la *diferencia* entre los objetos referentes a la imagen y los objetos que no lo son es una condición para que existan imágenes, sino también (y en igual medida) la capacidad de *percibir* esa diferencia. Quien no pueda percibir esa diferencia no está en condiciones de percibir ninguna imagen.

Desde el punto de vista expuesto, la parábola platónica de la caverna es fenomenológicamente correcta. Sus habitantes son incapaces de reconocer lo real porque son incapaces de reconocer las imágenes de las sombras como imágenes. La existencia de imágenes se convierte así en prueba de la existencia de un mundo fuera de ellas. Quien puede ver imágenes, ello se desprende de la metáfora de Platón, está protegido en principio –aunque sólo en principio– contra la ceguera frente al mundo.

No podríamos entender, ni mucho menos traducir ninguna frase, si no existieran cosas que no se rigen por nuestras frases. No podríamos percibir ninguna imagen si el papel y la pantalla no fueran distinguibles de todo lo que se presenta en ellos. No captaríamos nada de una película si nuestro cuerpo, en su inercia, no nos dejara transportarnos al acontecer de un espacio sonoro y visual –al mismo tiempo que también nos mantiene a distancia de él–. Sólo quien puede salir de la caverna de la sala de cine conoce el camino hacia el mundo de sombras en la pantalla. No habría ningún acontecer de la imagen sin la diferencia entre lo que acontece fuera de y lo que acontece en la imagen. Sólo puede estar en la imagen quien se cree fuera de la imagen.

V
Variaciones sobre el arte y la violencia

1

Una mujer está sentada en la sala tejiendo; es de mañana; su marido está en el trabajo, su hijo está en la escuela. El televisor está encendido; transmite un programa culinario al que la mujer atiende con visible agrado. De pronto, su mirada se vuelve a la gran ventana que da a la terraza. Allí, a plena luz del día, se advierte una figura encapuchada a punto de irrumpir forzando la ventana con un garfio. Los espectadores saben que es uno de los dos secuestradores contratados por el marido, quien se encuentra en apuros financieros; los espectadores aún no saben que los maleantes van a atar y amordazar a su víctima, para transportarla en el maletero y después asesinarla. La mujer aún contempla con mirada incrédula lo que ocurre detrás de la ventana. Lo percibe como si se tratara de algo que acontece en una extensión de la pantalla del televisor y que muestra, a lo sumo, una escena sorprendente. Pasmada por esa aparición, la mujer reacciona profiriendo gritos e insultos, al tiempo que uno de los secuestradores irrumpe directamente a través del vidrio de la ventana. En el mundo plácido del programa matinal se presenta, de pronto, un episodio de la programación nocturna. Por más cinematográfica que resulte la entrada en escena de los dos bandidos, quiebra la ventana de la ficción que protege a la espectadora de la irrupción de las figuras.

En esa escena grotesca de la película *Fargo* (Estados Unidos, 1995), de Ethan y Joel Coen, se encuentran reunidos todos los componentes básicos de un acontecimiento violento. Dos maleantes se abalanzan sobre su víctima, y todo ello ocurre ante la mirada de espectadores,

que siguen el acontecimiento a una distancia. Pero aquí tiene lugar además un intercambio múltiple de papeles. Primero la víctima es presentada en el papel de espectadora, hasta que se da cuenta de que la amenazada es *ella*. Tan pronto como la mujer repara en ello, el papel del espectador distante recae en los espectadores de la película. Acto seguido ocurre otro intercambio de papeles, cuando la mujer, que es perseguida por toda la casa, muerde la mano de uno de los hampones. A continuación, el secuestrador interrumpe la persecución y comienza a buscar en el cuarto de baño, con toda la tranquilidad del mundo, una pomada para aliviar la herida. Mientras se cura la herida, fija de pronto su mirada en el espejo, donde advierte un leve movimiento de la cortina de baño; esto lo devuelve al papel del perseguidor que acosa a su víctima; finalmente la mujer, quien se había escondido tras la cortina, termina inconsciente en el borde de la escalera por la cual se proyectara en pánico.

2

En muchos casos, la violencia alberga hoy una triple relación. La violencia se ejerce, la violencia se sufre y la violencia se observa. En ese triángulo, es realizada conjuntamente por los victimarios, por las víctimas y por los espectadores –aunque por supuesto la palabra "realizar" posee un significado distinto para cada uno de esos actores–: es infligida, es soportada con dolor, es observada desde una distancia. No es infrecuente que estos modos de realización de la violencia se condicionen recíprocamente, por ejemplo cuando las acciones violentas tienen lugar sólo porque los agresores saben que hay espectadores para percibir el papel de los actores y dar testimonio de ello. Un triángulo de violencia de tales características tiene lugar, por ejemplo, cuando las pandillas juveniles o las partes de un conflicto bélico ejecutan acciones violentas ante las cámaras de televisión a fin de mostrar a los ausentes (y a sí mismos) su propia presencia, su vitalidad o su fuerza.

Angela Keppler inicia su ensayo "Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt" ["Sobre algunas formas de la percepción mediática de la violencia"] con esas tesis de gran envergadura.[1] Sin embargo, la relación triádica, en cuyo marco ocurren frecuentemente las acciones violentas, no está sujeta en absoluto a una posición mediática ocupada por el espectador. La presentación mediática tan sólo da lugar a un desdoblamiento del punto de vista del observador: la percepción a través del medio (por ejemplo de la televisión) se suma además a la percepción de los espectadores. Pero la escena de la violencia está igualmente determinada en este caso por la tríada victimario-víctima-espectador. Sin embargo, y como lo resalta Keppler, el acontecimiento violento no depende de una situación triangular. "Dos son suficientes para la violencia. La violencia no debe *definirse* entonces con referencia a la presencia de observadores, por más que la expansión y la fisonomía sociales de la violencia sólo puedan investigarse en atención al elemento del tercero, del espectador."[2] No obstante, aunque ciertamente algunos actos violentos se circunscriben al marco de la relación entre el agresor y la víctima, la realidad de la violencia –o, expresado en términos sociológicos: el *sentido* de la violencia– no puede entenderse independientemente de la posición adicional del espectador (horrorizado o fascinado). A veces –tanto en el pasado como actualmente–, la violencia perpetrada en secreto también se comete para un público ausente.

Si lo anterior es cierto, entonces las obras de arte que tematizan la violencia, o que en cierto sentido son violentas, se encontrarían en una notable cercanía respecto de aquello que presentan desde una distancia segura. También ellas ofrecen un acto violento a la mirada de un público. La violencia en el arte siempre es un acontecimiento ante y para un público (que por supuesto no es siempre observador; el oyente o el lector también pueden ocupar el lugar del "observador" del acontecimiento violento). La violencia presentada o ejecutada por las obras de arte constituye a su vez una situación triangular conforme

1 En Trutz von Trotha (comp.), "Soziologie der Gewalt", en *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft, N° 37, 1997, pp. 380-400.
2 *Ibid.*

al modelo trazado –y representa de ese modo, aunque introduciendo una cesura, una *variación* de la situación real de la violencia–.

Cualesquiera que sean las situaciones que tengamos en mente, las posiciones de las personas involucradas en un acontecimiento violento –activa o pasivamente, de cerca o a distancia– pueden alternarse de diversas maneras. Tal como lo demuestra cualquier lucha a puñetazos en un *western*, la presunta víctima puede convertirse en el agresor, y el presunto agresor en víctima. O ambas posiciones pueden alternarse de tal suerte que las dos partes lleguen a ocuparlas. Igualmente, los agresores pueden convertirse en espectadores o ser, *en tanto que* agresores, espectadores (como ocurre en muchas formas de la tortura). A la inversa, los espectadores pueden convertirse en victimarios, o pueden ser, *en tanto que* espectadores, victimarios (comenzando por el aplauso que dispensan a un acto violento). Y finalmente, los espectadores también pueden convertirse en víctimas de una acción violenta, o pueden ser, *en tanto que* espectadores, víctimas de una presentación violenta. La escena de *Fargo* descrita expone algunas, pero no muestra ni de lejos todas las variaciones de posición posibles. En casos extremos es pensable una constelación en la que uno de los involucrados asuma al mismo tiempo todas las posiciones fundamentales: la del victimario, la de la víctima y la del espectador. El ejemplo más conocido de esta situación es la constelación trazada por Kafka en su relato *En la colonia penitenciaria*: el oficial que debía vigilar una tortura con la máquina diseñada por él se transforma ante los ojos del viajero visitante en un delincuente que consuma su propia ejecución con la ayuda del aparato.

Los actos violentos se caracterizan frecuentemente por el entretejimiento de la ejecución y la presentación de la violencia: sea allí donde la violencia *se ejerce* y al mismo tiempo se presenta al público; donde es *imaginada* mediante el arte, con efectos más o menos impactantes para el espectador afectado pero intacto a la vez; o, por último, el entretejimiento de la ejecución y la presentación de la violencia tiene lugar cuando una presentación artística, que en sí misma no es una representación de actos violentos, se muestra sin embargo de manera violenta. Se trata sin duda de casos distintos: tenemos que apreciar qué tienen en común para ver claramente en qué se diferencian.

3

En la escena de *Fargo* descrita al comienzo, el inicio de una acción violenta acontece como una irrupción de lo real en un mundo de apariencias. Lo que para la figura de la mujer sentada tiene inicialmente toda la apariencia de una escena de televisión, se revela de súbito como un evento del todo real, que arremete directamente contra su cuerpo. El intento desesperado e infructuoso de su marido, un fraudulento negociante de automóviles, de remediar su miseria desencadena una espiral de violencia que termina por arrastrar a culpables y a inocentes. La violencia aparece como el indicador de una dura realidad que se abre cruelmente su camino. "Ahora la cosa se pone seria": la irrupción de la violencia marca una cesura en el curso acostumbrado de la vida.

La relación entre la realidad y la violencia radica en la naturaleza de las cosas. La violencia y la sexualidad son las dos formas extremas del encuentro corporal entre los seres humanos. En ellas, la interacción no tiene lugar como una aproximación gestual y verbal, *acompañada* a veces de contacto, sino que ocurre *como* contacto. Sucede como un acceso tierno o rudo, como un acceso unilateral o recíproco al cuerpo del otro. Para bien o para mal, los involucrados se hacen algo. Al intercambio sexual voluntario también le es inherente el momento de la evitación de un contacto violento. La violencia no irrumpe cuando no se inflige a alguien algo que esa persona experimente como una lesión en su cuerpo y en su integridad como persona. La violencia irrumpe, en cambio, cuando una persona inflige a otra una lesión en su cuerpo, ya sea para someterla a su voluntad, para regocijarse en el dolor ajeno o por ambos motivos.

Esa violencia consiste en causar lesiones con el fin de vejar o de someter a la víctima. Entendida de ese modo, la violencia es violencia física. A diferencia de la intervención médica o de la pelea de boxeo reglamentada, el sentido de la lesión violenta es hacer *sufrir* a la víctima en contra de su voluntad, ya sea como medio para un fin o para disfrutar la propia superioridad.

Quienes ejercen la violencia buscan romper la resistencia al mundo en el cuerpo del otro. La violencia es una forma de interacción humana

en la que ya no queda espacio alguno para negociar una acción común o para concertar algo de manera recíproca. La violencia golpea a quienes la padecen como un suceso irreversible. La realidad, mantenida a una distancia soportable en el trato normal, arremete entonces directamente contra el cuerpo de la víctima. No hay forma de evadirse. El espacio de posibilidades del mundo se reduce entonces a un punto, al propio cuerpo vejado. A este fenómeno podríamos llamarlo la facticidad del acontecimiento violento. La víctima es embestida por un movimiento poderoso, que no tiene ningún miramiento con los límites de su cuerpo.

El espectador de las obras de arte se encuentra a salvo de esos acontecimientos. Es posible que las obras lo sorprendan o lo irriten, pero nada lo golpea. No sufre una violencia literal. Es por ello que la finalidad del arte es descrita en ocasiones como una forma de tocar. Estar uno afectado, avasallado, atrapado, arrebatado, conmovido, cautivado, estremecido, tocado: todas estas expectativas son perfectamente legítimas en lo que respecta a la percepción de obras de arte. Sin embargo, todas esas expresiones son metáforas provenientes del campo de una opresión corporal que no puede presentarse en realidad, pues de lo contrario resultaría imposible la percepción estética. El espectador o el oyente están cautivados por un movimiento poderoso que *respeta* la vulnerabilidad de su cuerpo.

La afinidad entre el arte y la violencia radica precisamente en esta particular ausencia de violencia. Quiere tocar sin violencia física, pero erigiendo al mismo tiempo una realidad que, al igual que otras situaciones extremas de la existencia, se distingue radicalmente de la normalidad de la vida. La representación de la violencia es *una* de las formas mediante las cuales el arte aspira a postular esa realidad –la representación de la sexualidad es otra forma de hacerlo, el desnudamiento de la materialidad del objeto artístico ofrece también otra alternativa–; el arte conoce otros medios de seducción distintos de la representación de la violencia. No necesita recurrir a la representación de la violencia para imponer al público la fuerza de sus construcciones. La representación de la violencia es apenas un medio *entre otros* con los que el arte cuenta para tocarnos. La obra de arte no quiere tocar a los espectadores con una violencia literal, ni tampoco con la aparien-

cia de una violencia semejante, sino que quiere tocarnos con *su* realidad. Atrae a los espectadores a un juego de apariciones que los envuelve y los afecta, pero sin tocarlos nunca literalmente.

4

"Traté de crear desde el principio un arte que impactara a las personas, que estuviera ahí con todo. Como un golpe en la cara con un bate de béisbol, o, mejor todavía, como un garrotazo en la nuca. Uno no lo ve venir, simplemente el garrotazo lo derriba a uno."[3] Esta confesión de Bruce Nauman es seguramente la metáfora más brutal jamás formulada para describir el carácter violento del arte. Pero no puede, ni tampoco es su intención, engañarnos sobre el hecho de que la violencia del arte se diferencia categóricamente de toda la violencia literal, de aquella que apunta a golpear física o psicológicamente. Mediante sus imágenes, sus sonidos o sus movimientos, el arte puede llevar al público "al límite de lo soportable" –pero siempre le deja abierta la posibilidad de sustraerse a esa experiencia–. El arte concede a sus espectadores un espacio para que puedan reaccionar de algún modo, en tanto que la violencia real procura por el contrario menoscabar, o incluso borrar del todo esa libertad.

Pese a toda seducción y a toda agitación, pese a todo exceso, a toda irritación y a toda perturbación que pueda provocar en sus espectadores, el arte siempre *otorga* esa libertad. Medida por el rasero del concepto estricto y literal de la violencia, la violencia del arte, que intenta someter al público, es siempre una violencia *metafórica*. En ese sentido específico puede afirmarse, exagerando levemente, que toda obra de arte entraña una dimensión violenta.[4] Sus obras apuntan a

3 "Bruce Nauman im Gespräch mit Joan Simon 1987", en *Interviews 1967-1988*, ed. de Christine Hofmann, Dresde, Verlag der Kunst, 1996, p. 146.

4 Si toda obra de arte meritoria contiene el elemento de un "ruido", y este ruido artístico genera instantes de desorientación en su recepción, entonces

una agitación que arranque al público, siempre por un lapso breve, de sus certezas y de sus convicciones corporales y espirituales, y de ese modo obre una perturbación bienvenida de su sensibilidad y de su inteligencia. En ese sentido –pero únicamente en ese sentido–, toda estética del arte es una estética de la violencia: una exhibición del poder mediante el cual las obras conjuran una realidad que rompe con la realidad de la existencia de los espectadores.

Esta fuerza performativa de las obras de arte puede desplegarse independientemente de cualquier representación de eventos de carácter violento. Sin embargo, la violencia metafórica de las obras de arte adquiere un significado especial precisamente cuando los eventos violentos se convierten en el *contenido* de sus presentaciones. La representación de la violencia se nutre aquí de la violencia de la presentación artística. Sólo a partir de esa relación puede entenderse el potencial del arte para tratar el fenómeno de la violencia. Sólo en cuanto el arte dispone de una particular *fuerza para presentar* es que puede *mostrar el carácter violento de la violencia* como no puede hacerlo ningún otro medio.

La relación interna entre la realización y la presentación de la violencia, propia del fenómeno de la violencia en general, se realiza allí de un modo particular. Tanto en el pasado como en la actualidad, pero hoy en mucho mayor medida, el arte que tematiza la violencia compite, en primer lugar, con eventos violentos reales, tal y como ocurren ante la mirada pública, pero también compite con la presentación de esos eventos en contextos informativos o del "entretenimiento informativo". En el primer caso, la presentación de la violencia está conectada directamente con la acción violenta; en el segundo caso, la presentación se refiere a acciones violentas (supuestas o reales) que ocurren en otro lugar. Por el contrario, en la presentación artística el público es involucrado, *allí donde está*, en una *imaginación* de la violencia. La obra de arte articula la realidad de la violencia en

---

el argumento sería válido sin ninguna exageración; con referencia a este punto véase Parte III.

un lugar en que la violencia real está ausente, sometiendo al público al proceso de la *presentación* de la obra.

5

Lo anterior ocurre en *Fargo,* entre otras cosas, por la forma en que la diferencia entre la escena mediática y la escena real se inserta en la película. La violencia presentada acontece como una irrupción de la realidad en el mundo de una paz familiar aparente, desde el cual el preludio de la verdadera acción violenta aparece como una representación puramente ficticia. Pero esa violencia sólo puede aparecer en escena como un *indicador* de la realidad en virtud de la *forma* en que se muestra la violencia. El acontecer se acelera, y este proceso va acompañado de un *crescendo* acústico. El tono de charla del programa televisivo se convierte en el ruido de vidrios rotos y en los gritos de la víctima. Para las figuras, la situación se agrava en extremo, y la presentación de ellas es perfectamente acorde a la gravedad de la situación.

Lo anterior encierra un principio fundamental para cualquier tratamiento artístico de la violencia. La evocación de una situación humana extrema implica al mismo tiempo una situación estética extrema. Para que el arte pueda convertir la *violencia* en acontecimiento debe convertirse *el arte mismo* en acontecimiento. Para mostrar una erupción de violencia, tiene que explotar al máximo sus propios medios. Para mostrar una violencia (literal), tiene que confiar en su propia violencia (metafórica).

Esta relación existe con absoluta independencia del respectivo tema de la violencia y del modo en que se desarrolle. Bien puede tratarse del retorno atroz de Odiseo a Ítaca en la epopeya homérica, de la representación de los condenados en el juico final pintada por Giotto en la capilla Scrovegni, del *Martirio de Santo Tomás Becket en Canterbury* pintado por Meister Francke hacia 1425 para la cofradía de los *Englandfahrer* (Kunsthalle, Hamburgo), del cuadro de Caravaggio *La decapitación de Holofernes* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma), de la

obsesión de Géricault por los cadáveres, por los cuerpos mutilados y decapitados, plasmada en sus pinturas y en sus estudios; pueden ser las consecuencias devastadoras de la violencia en los dramas de Shakespeare o los retratos impasibles de las batallas en el *Salammbô* de Flaubert; ya sea que consideremos las historias de una violencia justa y victoriosa en los clásicos del *western,* o las historias de una violencia injusta y derrotada en las películas de policías y mafiosos: el recrudecimiento escénico siempre va acompañado de un recrudecimiento estético. El tratamiento cómico de la violencia en películas como *Pulp fiction* [*Tiempos violentos*], de Quentin Tarantino (Estados Unidos, 1994), o en *Fargo* muestra precisamente contrastes improbables que señalan a su manera la irrupción de la violencia. La cesura que significa la violencia física aparece como una cesura en la forma artística. La fuerza de la violencia presentada se alimenta de la fuerza de la presentación de esa violencia. Quiéralo o no, el arte juega su juego con la violencia que muestra.

6

Ese juego puede jugarse de diversas maneras. Permanezcamos por un momento en el cine. En referencia a la investigación de Angela Keppler mencionada antes, es posible distinguir funciones muy distintas de la presentación de la violencia en el marco del cine contemporáneo. Frente a la violencia ornamental o *coreográfica*, cuya función consiste ante todo en generar tensión y emoción en las películas de acción, sin que al acontecimiento violento le corresponda como tal un significado propio, se encuentra la escenificación de sucesos violentos *contingentes*, en la que las riñas y los tiroteos se presentan en lo posible como acontecimientos *reales*. En las películas de James Bond y en otras semejantes (como por ejemplo *True lies* [*Mentiras verdaderas*], de James Cameron, Estados Unidos, 1994), pero también en un elegíaco *western* tardío como sería *Last man standing*, de Walter Hill (Estados Unidos, 1996), los eventos violentos no se realizan en su verdadera dimensión violenta; son un impulso importante para el transcurso de la acción,

para la configuración del ritmo y para lo que podríamos clasificar en general como la ejecución de la música visual desplegada en esas películas. Por el contrario, en películas que muestran la violencia como expresión de patologías sociales o individuales, como por ejemplo en *Falling down* [*Un día de furia*], de Joel Schumacher (Estados Unidos, 1993), en *Natural born killers* [*Asesinos por naturaleza*], de Oliver Stone (Estados Unidos, 1991) o también en el *Silencio de los inocentes*, de Jonathan Demme (Estados Unidos, 1991), el suceso violento y la amenaza a través de la violencia se presentan en todo su verdadero horror, se presentan *en toda su gravedad* ante los ojos del espectador.

No es infrecuente que se añada a lo anterior –por ejemplo en Stone o en Demme, y con mucha más fuerza en *Lost highway* [*Carretera perdida*], de David Lynch (Estados Unidos, 1996)– el elemento de una presentación *alucinatoria* de la violencia. La no realización de la violencia cobra aquí un sentido distinto: no se suprimen sus horrores, sino que se va más allá de cualquier horror real imaginable, mediante la configuración de visiones de la violencia que también infunden temor y horror en el público. Lo que se muestra aquí no es en realidad violencia, sino un *fantasma* de la violencia que aterroriza a los individuos y a las sociedades.

El cine de épocas pasadas conocía además la violencia *heroica*, en la que un solo individuo idealizado, o un grupo de individuos semejantes, resisten toda clase de embates y peligros; allí la acción violenta y sus efectos están enmarcados en el mito del héroe, prácticamente omnipotente. La violencia ejercida aparece como si fuera real, pero ocurre en última instancia tan sólo como un episodio dentro de la narrativa del restablecimiento de condiciones sociales libres de violencia. Este tratamiento de la violencia se preserva como un modelo dramatúrgico en las películas de acción actuales, aunque en una forma desilusionada, como sucede por ejemplo en la serie de películas *Die Hard* [*Duro de matar* (John McTiernan, Estados Unidos, 1988); *Duro de matar 2* (Reny Harlin, Estados Unidos, 1990); *Duro de matar 3* (John McTiernan, Estados Unidos, 1995); *Duro de matar 4* (Len Wiseman, Estados Unidos, 2007)]. Bruce Willis, el protagonista de estas películas, es el antihéroe por antonomasia de nuestra época.

Por lo tanto, en el cine las ficciones de la violencia pueden mostrarse, ante todo, como acontecimientos *irreales*, como un suceso *real* o como la *transgresión* de todo horror real. Pero con frecuencia estas delimitaciones son difusas. Lo son en especial cuando una película no se desarrolla dentro de los márgenes de un esquema preestablecido, sino que emplea su arte para que el público pueda experimentar la realidad irregular de un suceso violento. Ese arte estriba ante todo en contrariar las representaciones de la violencia comunes, acostumbradas, pulidas, y por lo tanto también inocuas y obtusas. Sólo cuando las imágenes esquemáticas de la violencia se tornan ásperas, cuando se rasguñan sus superficies lisas, cuando se rompe con sus rasgos obvios, cuando se renuncia a un tratamiento unívoco, sólo entonces puede presentarse la irrupción de la violencia.

7

Esa ambivalencia de la presentación de la violencia no sólo es el sello de un tratamiento cinematográfico de alto vuelo. Las artes plásticas modernas –impulsadas también por modelos cinematográficos– han renunciado con más resolución que otros géneros artísticos a cualquier tipo de presentación heroica de la violencia, hasta el punto de omitir prácticamente cualquier tipo de escenas y de acciones violentas. En lugar de ello, el horror innombrable de este siglo se ha convertido en muchas ocasiones, mediante las artes plásticas, en objeto de la presentación de una violencia inconcebible en sus causas y en sus consecuencias. Una muestra radical de lo anterior son las *Black paintings*, de Frank Stella, concebidas entre 1958 y 1960, cuyo título alude a las atrocidades cometidas en el Tercer Reich, sin la más mínima pretensión de ser una reproducción de lo sucedido.[5] La serie de cuadros *18. Oktober 1977* (Mu-

5 *Arbeit macht frei*, 1958, colección Mr. y Mrs. Graham Gund; "Die Fahne hoch!", 1959, Whitney of American Art, Nueva York.

seum für Moderne Kunst, Frankfurt del Main), de Gerhard Richter, pintados en tonos grises y negros, muestra a los fundadores muertos de la RAF en una atmósfera de opresión y desorientación, de desesperación y desolación, sin pretender ningún comentario más allá. Devuelve la nitidez de las fotos policiales, a partir de las cuales fueron concebidas las pinturas, a la borrosidad de un acontecimiento histórico aún no comprendido y no asimilado. La obra *Concrete taperecorder piece*, de Bruce Nauman (Kassel, Neue Galerie), que data del año 1968, consiste en un bloque de cemento, que contiene en su interior un magnetófono con grabaciones de gritos humanos, cuya reproducción, en todos los volúmenes imaginables, permanece inaudible. La instalación *Musical chair* (1983, Colección Froehlich en la Galerie der Gegenwart, Hamburgo), del mismo artista, es un móvil de acero en forma de cruz, con bordes afilados, dispuesto a la altura de los ojos del observador, que se pone en movimiento mediante la colisión con una silla de acero también suspendida del techo, y que produce un sonido fuerte y estridente. La obra despierta reminiscencias de escenas de tortura, registra vestigios y vibraciones de una violencia acechante, es recuerdo de instrumentos de poder que pueden atravesar el cuerpo de una víctima cualquiera, es alucinación de una amenaza omnipresente –y sin embargo existe como un arreglo de objetos en suspenso, que traslada todos los horrores que anuncia al silencio de sus movimientos disimulados–.

8

Las constelaciones de ese tipo también predominan en la literatura del siglo XX. Desde *La llave de cristal*, la novela de Dashiell Hammett de 1931, los héroes solitarios de la novela policíaca norteamericana, que ya no cumplen ninguna misión heroica, tienen que aguantar unas palizas cuya función en la composición de la novela es estrictamente ornamental. En las novelas bélicas posteriores a la Primera Guerra Mundial, la violencia heroica en la literatura sobrevive a lo sumo de manera resquebrajada. Predomina la presentación de acontecimientos

violentos que, aun cuando son el resultado de una brutalidad deliberada, se presentan en última instancia como sucesos contingentes y sin sentido –como por ejemplo en la novela *The quiet american*, de Graham Greene, en la *Estética de la resistencia*, de Peter Weiss, o en *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa–. No es infrecuente que la presentación de la violencia en la literatura moderna también derive en una escritura alucinatoria. Un ejemplo extremo es la novela *Meridiano de sangre*, aparecida en 1985, del escritor estadounidense Cormac McCarthy. La novela trata sobre las incursiones violentas de una banda de caza recompensas itinerantes en el oeste de los Estados Unidos a mediados del siglo XIX. Alternando con descripciones paisajísticas minuciosas e intensas, se suceden una y otra vez las narraciones de luchas sanguinarias. En su primera aparición en la novela, los "salvajes" (el original inglés habla de "*savages*") arremeten contra una tropa de bandoleros:

> Ahora atacaban en un frenético friso de caballos con sus ojos estrábicos y sus dientes limados y jinetes desnudos con manojos de flechas apretados entre las mandíbulas y escudos que destellaban en el polvo y volviendo por el flanco contrario de la maltratada tropa en medio de un concierto de quenas y deslizándose lateralmente de sus monturas con un talón colgado del sobrecuello y sus arcos cortos tensados bajo el pescuezo tenso de los ponis hasta haber rodeado a la compañía y dividido en dos sus filas e incorporándose de nuevo como figuras en un cuarto de los espejos [en el original se lee *like funhouse figures*] unos con rostros de pesadilla pintados en sus pechos, abatiéndose sobre los desmontados sajones y alanceándolos y aporreándolos y saltando de sus ponis cuchillo en mano y corriendo de un lado a otro con su peculiar trote estevado como criaturas impulsadas a adoptar formas impropias de locomoción y despojando a los muertos de su ropa y agarrándolos del pelo y pasando sus cuchillos por el cuero cabelludo de vivos y muertos por igual y enarbolando la pelambre sanguinolenta y dando tajos y más tajos a los cuerpos desnudos, arrancando extremidades, cabezas, destripando aquellos raros cuerpos blancos y sosteniendo en alto grandes puñados de vísceras, genitales, algunos de los salvajes tan absolutamente cubiertos de cuajarones que

> parecían haberse revolcado como perros y algunos que hacían presa de los moribundos y los sodomizaban entre gritos a sus compañeros. Y ahora los caballos de los muertos venían trotando de entre el humo y el polvo y empezaban a girar en círculo con estribos sueltos y crines al aire y ojos ensortijados por el miedo como los ojos de los ciegos y unos venían erizados de flechas y otros traspasados por una lanza y se tropezaban y vomitaban sangre mientras cruzaban el escenario de la matanza y se perdían otra vez de vista.[6]

Aquí no tiene lugar una violencia heroica, o una violencia terrorista que sigue un plan estratégico, ni tampoco acaece una violencia satánica que obedezca a un cálculo hedonista. Es la erupción de una violencia ciega, que no se arredra ante nada, que arrastra con todo, con hombres y con animales, con las víctimas y con los victimarios. McCarthy imagina una violencia desnuda, que no conoce ningún control civilizador. Narra el trance más sanguinario. No obstante, donde debe presentarse una violencia desatada en su transcurso atroz, ésta debe trazarse con sumo detalle. Palabra por palabra se pone en marcha una precisión que va mucho más allá de una reproducción meramente fáctica. De este modo, la narración de McCarthy se convierte en una figura acústica de los caballos, con sus ojos en blanco por el miedo, galopando en pánico a través del campo de batalla anegado de sangre. "El polvo restañaba los pelados cráneos húmedos de los escalpados, quienes con el reborde de pelo por debajo de la herida y tonsurados hasta el hueso yacían como monjes desnudos y mutilados sobre el polvo ahogado en sangre y por todas partes gemían y farfullaban los moribundos y gritaban los caballos heridos en tierra" –así concluye la descripción de la matanza–. La violencia más extrema debe convertirse en el lenguaje más extremo para poder imaginarla como tal.

En la obra citada, la representación de la violencia no es tan sólo un elemento para generar tensión, pero también es eso; no es sólo el testi-

6 Cormac McCarthy, *Meridiano de sangre*, Madrid, Debate, 2001 [*stumbling and vomiting blood as they wheeled across the killing ground and clattered from sight again*].

monio de un suceso que podría ser real, pero también es eso; no es sólo la imaginación de un escenario que se encuentra más allá de lo fáctico, pero también es eso; no es sólo la representación de una realidad excesiva, es también la representación excesiva de una realidad; en ese pasaje, la violencia no sólo funge como invocación de la realidad, sino también como una droga de apariciones; el suceso narrado es imaginado con toda energía *como real*, y al mismo tiempo es *imaginado* con toda energía.

9

> Las dos cabezas cercenadas yacían sobre unas sábanas arrugadas, grisáceas, manchadas de sangre. Los cojines, dispuestos bajo las sábanas, daban soporte a las cabezas. Si no fuera por el tajo burdo, visible en ambos cuellos, si no fuera por la sangre serosa derramada, entonces habrían podido dar la impresión de una pareja acostada en la cama, sorprendida por la muerte. [...] El rostro de la mujer estaba vuelto hacia el hombre. Su boca estaba entreabierta, entre los párpados ensombrecidos resplandecía un punto del blanco de los ojos. La oreja, singularmente desnuda, sobresalía de entre el pelo, cortado bastante corto para la decapitación. El rostro del hombre, con el asomo de una barba en las mejillas hundidas, estaba marcado aún por el horror. Los ojos, hundidos profundamente en sus órbitas, estaban abiertos de par en par, al igual que la boca; los labios entornados, los dientes, la lengua, parecían contener el último grito. A él tuvieron que arrastrarlo a la guillotina, la mujer había desistido antes. Sería atrevido comparar la exanimación de la mujer con una paz, pues cómo podría, aún después de llegado el descanso eterno, conciliarse la idea de la paz con esa existencia. Con todo, los rasgos de ella encerraban, pálidamente iluminados en las sienes, en los pómulos, en la nariz, en el mentón, algo suave, su cabeza yacía allí como un fruto demasiado maduro, caído del árbol. El hombre había sido arrancado de su existencia. Los músculos del mentón, la nariz afilada y saliente, el contorno del cráneo sembrado de hendi-

> duras, expresaban todavía una enérgica tensión. Si la mujer había desfallecido del todo, él había resistido en cambio con violencia hasta el último suspiro.[7]

En una primera lectura resulta casi obscena la inclinación por el detalle y el placer por la ilustración con que en ese fragmento se describen las cabezas de dos personas decapitadas. Como lector, uno siente alivio al saber que el pasaje corresponde a la descripción de un cuadro. En la segunda parte de su *Estética de la resistencia*, Peter Weiss describe el cuadro *Têtes des suppliciés*, de Théodore Géricault –o, más exactamente, describe la impresión que causa el cuadro, ubicado en un salón contiguo del Nationalmuseum de Estocolmo, en el joven protagonista de la novela–. Esa escena de la observación de una pintura anticipa la descripción minuciosa, en la tercera parte de la novela, de la ejecución de un grupo de la Resistencia. La descripción del cuadro inicia sin ningún preámbulo un nuevo párrafo. No obstante, ya en la tercera línea del texto se lee que "el cuadro estaba pintado con blanco y negro y una leve adición de tonos marrones y rojizos", de modo que el lector pronto se entera de lo que está sucediendo. Pero tan pronto como siente alivio al saber que lo que está siendo sometido allí a una intensa observación es "tan sólo una imagen", lo agobia la relación en que se encuentra esa *imagen* con respecto a su objeto. Porque la imagen en cuestión es una presentación sumamente plástica de un acontecimiento atroz. La pintura emplea toda su energía en hacer visible y tangible una condición que es el resultado de un acontecimiento totalmente real, a saber, de la decapitación de dos personas. Y la descripción de Weiss, el escritor, rinde precisamente un testimonio elocuente de este tipo de arte. "Entre los párpados ensombrecidos resplandecía un punto del blanco de los ojos": así son las cosas cuando un artista tematiza la violencia entre los seres humanos. Entre los horrores que hace aflorar, resplandece el color mediante el cual los invoca.

7 Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarrubia, Hiru, 1999.

10

Entusiasmado por este tipo de observaciones, Karl Heinz Bohrer sostiene que la violencia y la estética mantienen una relación en la que éstas se "condicionan mutuamente".[8] En referencia a obras como *La muerte de Sardanápalo*, de Delacroix, *Salammbô* de Flaubert, y las pinturas de Francis Bacon, Bohrer afirma que el sentido de las representaciones artísticas de la violencia sólo puede comprenderse si se omite la pregunta por el sentido de esa representación. Bohrer cita una frase de Bacon proveniente de las entrevistas del pintor con David Sylvester: "Quiero hacer realidad a toda costa lo que dijo Valéry: dar una sensación sin el aburrimiento de su mediación". En esa frase se evidencia de nuevo el ansia de un contacto artístico lo más directo posible. El artista convierte la violencia en aparición, porque quiere hacer apariciones con la violencia.

Sin embargo, la observación atinada sobre la existencia de un genuino interés del arte en (la representación de) los sucesos violentos no debe llevarnos a concluir que lo único relevante para ese interés consiste en intensificar la violencia metafórica perteneciente a la presentación artística. Los artistas como Nauman o Bacon, Delacroix o Flaubert, McCarthy o Weiss se interesan por el fenómeno mismo de la violencia. De lo contrario, la violencia tendría en esas obras un valor apenas ornamental. No obstante, cualquiera que sea el efecto con el que se la represente, ya sea como pura animación, como denuncia contra las condiciones sociales reinantes, como revelación de los abismos de la mente humana o como una presentación desapasionada de procesos físicos y psíquicos, la fascinación por la violencia presentada siempre se desprende, y en esto tiene razón Bohrer, de la fascinación por su mostración. Pero esta fascinación está dirigida habitualmente a la imaginación de una *realidad* de lo mostrado. El arte

8 Karl Heinz Bohrer, "Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis", en *Merkur*, N° 52, 1998, pp. 281-293. Véase del mismo autor "Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren", en Rolf Grimminger (comp.), *Kunst, Macht, Gewalt*, Munich, Fink, 2000.

permite percibir la violencia como no puede o como no debe percibirse en otros contextos. Es precisamente porque el arte transporta la violencia real a un juego de apariciones que puede articular, a diferencia de cualquier discurso, de cualquier informe o de cualquier estadística, los golpes y las vejaciones presentes en el sufrimiento y también en el ejercicio de los actos violentos. La mirada del arte nos permite estar en el ojo mismo de la violencia, como no puede hacerlo ninguno de los involucrados o de los que no están involucrados en el acto violento.

La necesidad artística consistente en presentar la condición humana extrema de la violencia al mismo tiempo como un caso artístico extremo no admite sin embargo la generalización propuesta por Bohrer, según la cual "el arte y la *temática* de la violencia se condicionan",[9] ya que la violencia metafórica del arte puede realizarse independientemente de cualquier representación de actos violentos. La afinidad general entre el arte y la violencia atañe en primera instancia a la *presencia* del arte, que remueve de diversas maneras nuestras certezas corporales y espirituales. La relación *temática* entre el arte y la violencia se fundamenta en esa afinidad formal. La violencia metafórica de la presentación artística, que como tal no está atada a la temática de la violencia, abre no obstante la posibilidad de una *presentación* más intensa de la violencia –una presentación que no guarda sin embargo ninguna afinidad con la *ejecución* literal de aquélla–; porque desde su distancia, el arte se aproxima al acontecer de la violencia de un modo que en la realización real de la violencia resultaría imposible e insoportable de efectuar.

11

La situación fundamental de la violencia no sólo comprende su sufrimiento y su ejecución, también encierra su contemplación. Esta si-

9 Bohrer, "Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis", p. 291.

tuación está dada en cualquier representación de la violencia. En ella, el acontecer o el resultado de una acción violenta se presentan de modo tal que es posible distinguir a la víctima del agresor, por más que estas posiciones puedan variar, intercambiarse y a veces tornarse difusas. La imaginación artística también ofrece, al igual que muchos eventos de una violencia real escenificada o documentada, un suceso violento a la mirada de un público. Dependiendo de de qué manera lo haga, dependiendo del modo en que el arte presente la violencia a la percepción, *a diferencia* de todas las demás formas, mediáticas o directas, en que la violencia acontece, sólo en esa medida se define la relación entre el arte y la violencia. El carácter singular del tratamiento artístico de la violencia sólo puede entenderse en referencia al fenómeno mismo de la violencia. Lo que confiere una cesura al tratamiento artístico de la violencia no es escindible del significado antropológico de la violencia como cesura.

Al fin y al cabo, la violencia real también puede tocar y conmover, provocar repulsa o fascinar a sus espectadores. Desde tiempos inmemoriales abundan las formas de la violencia ejecutadas ante y para un público –ya sea ante un prisionero para forzar su confesión, ante un bando rival para demostrar la propia fuerza, ante la opinión pública para "transmitir un mensaje", o ante un público que simplemente quiere regocijarse en la contemplación de acciones violentas–. Muchos de los espectadores de *acciones* violentas, que son al mismo tiempo *presentaciones* de acciones violentas, no se dejan impresionar o conmover por la sola presentación del acto violento; sólo se dan por bien servidos, por distintas razones, con la violencia real, con el dolor verdadero, con la auténtica vejación.

Este tipo de interés por parte del espectador no siempre es perverso. Quien atiende a un programa de televisión sobre un conflicto bélico no quiere ver acciones fingidas, sino informarse sobre el acontecer por medio de imágenes reales. En este caso, el interés del espectador se dirige a la presentación de una violencia real. Y sin embargo, en tanto tal, ese interés no está conectado a un interés *en la violencia*, sino únicamente en su *representación*. Simplemente queremos que se nos muestre qué está ocurriendo en el mundo. La percepción de los espectado-

res persigue un interés en la *violencia misma* sólo en cuanto incluye la *afirmación* de determinados tipos de *perpetración* de la violencia. En ese instante, los observadores de acciones violentas asumen en cierta medida la actitud de aquellos que aplican a otros la violencia. Se convierten en cómplices de un victimario (individual o colectivo), que presenta la violencia al perpetrarla. Los perpetradores de una violencia semejante y los espectadores que consienten en ella tienen una meta en común: quebrar de un modo u otro la resistencia del *mundo*, y no sólo la resistencia de una *representación* convencional del mundo.

12

Con respecto a este último punto, se reconoce una diferencia categórica respecto de la representación de la violencia en el contexto del arte. Desde el atentado terrorista hasta la violencia pornográfica –pero también en algunas "acciones militares oficiales"– la violencia *es perpetrada para mostrarla*. Por el contrario, en el arte la violencia *es mostrada* no para perpetrarla, sino *para poder mostrarla*. Este mostrar se diferencia fundamentalmente de la presentación en el noticiero, donde el suceso violento está editado y enmarcado en un texto, de modo que el suceso como tal pasa de una forma u otra a un segundo plano. También se diferencia fundamentalmente de las presentaciones del Reality TV, en el que los eventos violentos se reproducen o se retocan intencionadamente sin ningún arte, con el empleo de un lenguaje visual cuya función es señalar "lo real", introduciendo en ellos el orden fácil de las narraciones estandarizadas sobre arriesgadas acciones policiales o sobre heroicas tropas de salvamento.[10] Cuando las obras de arte integran estos esquemas de la información mediática en sus procedimientos, tal como hoy sucede con frecuencia, tiene lugar una rup-

10 Véase Keppler, "Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt".

tura con estas convenciones; se emplean para mostrar la forma social de mostrar la violencia. Así, en *Natural born killers* Oliver Stone intenta (con un resultado sin embargo bastante dudoso) poner en escena "la violencia en la mente" de sus protagonistas violentos, empleando los medios estilísticos de un lenguaje de televisión llevado al extremo. En procedimientos como éste se trata de alcanzar, frente a las imágenes establecidas, convertidas en rutina para los productores y para el público, una nueva mirada sobre los horrores de la realización de la violencia y de sus resultados. Con ello también se trata de dar la violencia literal a una imaginación que es violenta sólo metafóricamente.

Por supuesto que esta preeminencia artística de la presentación no rige absolutamente. Sería errado afirmar de modo general que la violencia se muestra en el arte *solamente* para ser mostrada. Hay obras de arte que quieren provocar en nosotros una *resistencia* contra la violencia (*Estética de la resistencia* se cuenta con seguridad entre esas obras); muestran violencia para que ésta *no* sea perpetrada. Pero no toda la representación de violencia en el arte posee ese motivo moral. Cormac McCarthy no apela a esta renuncia a la violencia, sino que muestra una violencia desprendida de cualquier inhibición civilizadora; eso es todo. Por el contrario, el arte de épocas pasadas conocía muy bien la representación más o menos intacta de la violencia heroica –de una violencia aliada con las fuerzas de la verdad y de la fe–. Podría decirse que la representación afirmativa de la violencia no cumple ningún papel importante en el arte posterior a la Primera Guerra Mundial. No obstante, las causas de ello no son tanto morales o políticas, sino ante todo estéticas. Una representación moderna de la violencia, liberada de toda estilización tradicional, despoja a la violencia representada del gesto y del aura que posibilitan la imagen positiva de su perpetración. El arte moderno muestra lo monstruoso de la irrupción de la violencia. El objeto de sus creaciones no es una violencia glorificada, erotizada, y en ese sentido ficticia, sino la violencia real.

Pero precisamente esa violencia real se perpetra frecuentemente para ser mostrada, ¡y esta violencia es más real que cualquier violencia que el arte pueda presentar *como real*! Ciertamente lo es; no obstante, los actos violentos demostrativos no se presentan de ningún modo para

todos los involucrados *en* su realidad; la presentación de los actos violentos literales atañe, además de los *resultados*, ante todo al *potencial* de esa violencia. Pretende señalar lo ya perpetrado y lo que puede continuar perpetrando; pero para que esa demostración tenga éxito, *el acontecer* de la violencia, física y mentalmente peligroso para todos los involucrados, no debe presentarse abiertamente. Donde la violencia pretende atemorizar, permanece excluido el verdadero horror de la ejecución de la violencia. La propaganda bélica que aspire a algún éxito no se concentra en el vórtice de una situación violenta. No debe mostrar –y no lo hará– lo que significa estar expuesto a la violencia como víctima o como victimario. Es posible que represente los emblemas del poder y los medios de la violencia, que disfrace sus acciones en la mitología de una competencia deportiva: siempre pasará por alto el acto violento mismo. Una propaganda en favor de la violencia a lo sumo puede emplear medios *indirectos*, por ejemplo presentando la crueldad, supuesta o real, del *adversario* a combatir. Frecuentemente se invoca, a manera de apoyo a las acciones bélicas, una condición social que debe engendrarse o restablecerse mediante la acción violenta. La propaganda en pro de la violencia se presenta entonces como propaganda en favor de la finalización de la violencia. La presentación abierta de la violencia es un tabú justamente cuando debe exponerse, despertarse o fortalecerse la disposición para la ejecución de la violencia.

El arte se opone a esta instrumentalización por cuanto muestra la violencia a su manera. A diferencia de la violencia perpetrada realmente, a diferencia de la violencia en las noticias, a diferencia también del simple libre juego con ella, exento de intenciones de presentar (como ocurre en muchos juegos de computador y en algunas películas de acción), en el arte toda presentación de la violencia apunta a ese modo de mostrar. Parte de él y retorna a él constantemente. Con frecuencia incluye también una tematización de las *presentaciones* artísticas de la violencia y de las que no lo son. Siempre afirma una distancia respecto de las situaciones y las condiciones cuyo presente imagina, porque el arte no quiere tocarnos con violencia, sino mediante la *aparición* de la violencia; quiere hacer experimentable la violencia sin hacer que la experimentemos; no quiere ejercer violencia, sino recor-

dar aquélla presente en todas las situaciones humanas, si no activamente, al menos en potencia.

Lo anterior encierra indudablemente una coerción; el arte fuerza a los espectadores, a los lectores y a los oyentes a un contacto con las posibilidades de un encuentro humano violento. La fuente de esa violencia es sin embargo un placer particular –el placer de que se convierta en un juego de apariciones lo que de otro modo sería una constelación de golpes y de vejaciones–. El arte, quiéralo o no, juega su juego con la violencia mostrada por él: allí donde la violencia arrebata a las víctimas cualquier espacio de posibilidades, el arte crea un espacio de posibilidades de la percepción.

13

La creación de un espacio de posibilidades semejante también puede encerrar una relación violenta. Hasta ahora hemos considerado más que nada al espectador, en vista de toda la violencia metafórica, real e imaginada que puede acaecerle. Pero también el artista es parte del juego en el que se genera la violencia metafórica, y en el que a veces también se presenta una violencia literal. El artista también puede estar sometido a una violencia particular –a aquella violencia que acecha a quienes se adentran en los procesos artísticos–. No pocas obras de arte son signos de un agotamiento, e incluso de una destrucción, de las energías a las cuales las obras deben su propio surgimiento.

Una video-escultura de Bruce Nauman del año 1994 lleva el lacónico título de *Work* (Colección Froehlich en la Galerie der Gegenwart, Hamburgo). En dos monitores, dispuestos el uno sobre el otro, puede apreciarse la cabeza del artista ejecutando un movimiento vertical. El rostro, vuelto hacia el espectador, salta a la pantalla, para desaparecer de nuevo de ella. El monitor superior muestra el rostro en posición derecha, en tanto que en el monitor inferior aparece invertido, como si el artista estuviera parado sobre la cabeza. La expresión del artista, sin ninguna impostura, está marcada por el esfuerzo del salto constante

al foco de la cámara fija (o por el esfuerzo de descolgarse hasta la cámara, como lo sugiere la imagen invertida). Las imágenes pudieron haber sido registradas en un gimnasio o durante un programa de entrenamiento militar o paramilitar; sea como sea, el semblante del artista está marcado por una acción corporal implacable, agotadora, y ejercida quizás a la fuerza. Mediante la disposición especular de las imágenes, la cabeza desaparece siempre por un instante para reaparecer inmediatamente hacia arriba o hacia abajo. En el instante en que el rostro aparece en cualquiera de las dos pantallas, los labios pronuncian siempre la palabra "work", entonada invariablemente del mismo modo, y cuya repetición, a manera de *staccato*, refleja la dimensión sonora de ese trabajo, que le confiere a la palabra "work" el carácter de imagen acústica de la obra.

Esa palabra es pronunciada en un tono imperativo alto y fuerte. Pero sólo puede entenderse por un lapso de tiempo muy breve, porque las dos secuencias están dispuestas en ritmos ligeramente desfasados. En un intervalo de alrededor de un minuto, las dos cabezas aparecen únicamente por un instante ejerciendo un movimiento simétrico. De igual modo, el sonido permanente de las palabras sólo puede oírse al unísono –y por lo tanto de manera clara– por una fracción de segundo. La armonía visual y acústica vuelve a dislocarse inmediatamente en favor de un aparecer cada vez más –y pronto cada vez menos – asincrónico. Esto causa la impresión de una labor ardua, en tensión permanente, que va dando tumbos, que se desliza hacia el caos y sólo por instantes fugaces encuentra un equilibrio.

Uno estaría tentado a ver en ello la alegoría de una sociedad que fuerza a los cuerpos de las personas al empleo incondicional de todas sus fuerzas, sin tregua ni descanso. Pero esta interpretación es poco convincente, por el solo hecho de que el trabajo de tipo taylorista disminuye actualmente de manera dramática. Quizá resultaría más natural apreciar en la escultura de Nauman otra obra de arte autorreferencial, que con gran efecto pone en escena las paradojas inherentes a su estatus artístico. Las imágenes, que parecen proceder de una cámara de vigilancia –podría afirmarse al tenor de esta línea interpretativa– son transformadas allí en la coreografía de un *ballet* minimalista; se

despliega un antagonismo entre la ingravidez de las imágenes de video y la gravidez del movimiento que muestran; un objeto pregona con voz maniática su estatus de obra en las salas del museo, con lo que socavan todas las certezas referentes a su posición.

Pero esa interpretación también es errada, porque la figura visible en ambas pantallas se dirige y cumple su propia exhortación en primera instancia ante sí misma. Pronuncia las mismas órdenes y las obedece en un ejercicio permanente. Y es el artista mismo quien se expone en esa situación ante la mirada de los espectadores. La escultura enseña esta forma de exhibirse el artista, quien se ordena a sí mismo, en cuerpo y alma, la invención de obras de arte, las que a su vez buscan provocar una reacción corporal en el público. Al mismo tiempo, mediante la obra el artista permanece protegido del público, ante el que se muestra a través de imágenes y de palabras; está a resguardo del público, pues el video genera una imagen incorpórea del esfuerzo corporal –por un lado, porque en la pantalla sólo se aprecia la cabeza, y por otro lado, debido a la reproducción, preparada artificialmente en una cinta sin fin, con lo cual sabemos que no se trata de la reproducción de una acción ejercida actualmente, ni tampoco del registro de una acción excesivamente prolongada–. La creación audiovisual de esta escultura se muestra como la *escenificación* de un trabajo artístico incondicional, pero en el *ejemplo* mismo de esta obra arte, para la cual Nauman da su propio rostro.

A diferencia de la instalación *Anthro-socio*, decididamente barroca en comparación con *Work*, pero que también opera con los contrastes de una corporalidad vejada y con los artificios de la técnica, aunque sin incluir a la persona del artista, *Work* tiene un carácter casi íntimo. Lo tiene a pesar de su rigurosidad formal, a pesar de su ritmo obsesivo, a pesar de su retórica agresiva. Porque al igual que el relato de Kafka, o de los personajes que pintara Francis Bacon, sobrecogidos de espanto ante sí mismos, en *Work* una misma figura ocupa todas las posiciones previstas en el triángulo de la violencia. El cuerpo representado en los monitores a través del semblante marcado por el esfuerzo es al mismo tiempo sujeto y objeto de la tortura perpetrada en él; pero el rostro que vemos es también la máscara del artista. El espectador contempla

en la obra a un *espectador* apasionado, ve al primer observador de *ese* objeto, creado para ser visto y oído. En esa constelación, *Work* es un estudio sobre la posición del artista que, en el esfuerzo de crear algo permanente más allá del propio esfuerzo, se consume ante la mirada ávida del público.

Pero a pesar de que el artista resulte triturado en su empeño, éste conduce a veces a instantes en los que algo armoniza, en los que algo resulta: en los que la tensión se resuelve. Esos momentos son el don que impulsa al artista a agotar de nuevo sus energías para alcanzar una vez más un estado de plenitud artística. Ese pulso entre el perderse y el encontrarse determina todas sus reacciones; buscar, perseguir la obra, se convierte así en el imperativo de una vida subyugada por la obsesión de una objetivación plástica y sensible de las propias reacciones. *Work* es un emblema de la disonancia entre el arte y la vida, donde la una inflige violencia a la otra, sin que ninguna pueda ceder. Los dos monitores, dispuestos el uno sobre el otro, registran la fuerte voz de la violencia silenciosa ejercida por todos aquellos a quienes en su vida los apasiona la vida de sus obras.

Índice de nombres

Adorno, Theodor W., 9, 19 n., 27, 29-35, 38, 47, 48, 87, 95 n., 168 n., 171-174, 176, 187, 223-224, 230
Aristóteles, 20, 223 n.

Bacon, Francis, 232, 296, 304
Balzac, Honoré de, 175, 193, 195 n., 196 n., 199
Barthes, Roland, 130 n., 176, 274
Bateson, Gregory, 166 n.
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 9, 11, 13-15, 19, 32, 35, 38, 47, 54, 86
Bausch, Pina, 169, 227
Beckett, Samuel, 129
Benjamin, Walter, 272
Bernhard, Thomas, 149, 228, 234
Bertram, Georg W., 10, 269 n.
Bierbichler, Josef, 229
Bloch, Ernst, 94
Blumenberg, Hans, 27 n.
Boehm, Gottfried, 85 n., 243, 245 n., 250 n., 254-255, 266, 267, 271 n., 272
Böhme, Gernot, 10, 143-144
Bohrer, Karl Heinz, 10, 23 n., 35 n., 52 n., 57, 215 n., 296-297
Bont, Jan de, 235 n.
Brandom, Robert, 69 n.
Brandt, Reinhard, 10, 257, 262 n., 264
Braxton, Anthony, 103
Brecht, Bertolt, 201-202
Brentano, Clemens, 228 n.
Brinkman, Rolf D., 228
Bubner, Rüdiger, 10, 35 n., 95 n.

Cage, John, 119-120, 226
Cage, Nicolas, 108
Calvino, Italo, 114
Cameron, James, 288
Canaletto, 175
Caravaggio, 287
Carroll, Noel, 275 n.
Celan, Paul, 197 n.
Cervantes, Miguel de, 115
Chandler, Raymond, 124-125, 129, 131, 177, 193, 195
Coen, Ethan, 279
Coen, Joel, 279
Coltrane, John, 175, 227

Danto, Arthur C., 43, 147-148, 163, 182-187, 243, 257 n., 270 n.
Davidson, Donald, 199
Delacroix, Eugène, 296
Deleuze, Gilles, 232, 274-275
De Maria, Walter, 7-8, 149, 191-192, 193 n., 203
Demme, Jonathan, 289
Descartes, René, 67
Duchamp, Marcel, 7, 43, 106 n., 128, 163, 182-187, 253 n.

Eichendorff, Joseph, 48, 214 n., 223, 228, 230
Enzensberger, Hans Magnus, 228 n.

Figal, Günter, 85 n.
Fischer, Peter, 124 n.
Flaubert, Gustave, 195, 288, 296
Fontana, Lucio, 245, 261, 264
Francke, Meister, 287
Frege, Gottlob, 34, 69 n., 199
Freud, Sigmund, 223 n.

Gabriel, Gottfried, 14 n.
Gadamer, Hans-Georg, 61
Géricault, Théodore, 288, 295
Giotto, 287
Goebbels, Heiner, 109 n.
Goethe, Johann Wolfgang von, 67, 229
Goncharov, Iván, 158
Goodman, Nelson, 127 n., 243, 248-250, 257 n., 260 n., 262-263
Graubner, Gotthard, 101
Greenberg, Clement, 243, 257 n.
Greene, Graham, 292
Gumbrecht, Hans Ulrich, 10, 208

Hammett, Dashiell, 291
Handke, Peter, 124
Haring, Keith, 253 n.
Harlin, Renny, 289
Haugeland, John, 79 n.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 17-20, 23-24, 28, 34, 43, 95 n., 102, 149, 171-172, 194, 218 n.
Heidegger, Martin, 27-29, 32, 34, 36, 51, 57 n., 79 n., 87, 149, 151-152, 222, 238
Hendrix, Jimi, 175
Henrich, Dieter, 19 n.
Hill, Walter, 288
Hölderlin, Friedrich, 228 n.
Horkheimer, Max, 38
Humboldt, Wilhelm von, 85 n., 199
Husserl, Edmund, 34, 117 n.

Imdahl, Max, 271 n.
Iser, Wolfgang, 19 n., 117 n.

Jackson, Mick, 235 n.
Jelinek, Elfriede, 237-238
Johns, Jasper, 258
Jonas, Hans, 250 n.
Joyce, James, 228

Kabakov, Ilja, 120, 131
Kafka, Franz, 133, 175, 282, 304
Kant, Immanuel, 9, 11, 14-17, 20, 23, 24, 27, 32, 38, 48, 56, 66, 75, 83, 211-213, 215, 223
Keppler, Angela, 10, 156 n., 281, 288, 299 n.
Klein, Yves, 88 n., 115
Kosuth, Joseph, 187-188, 191, 246, 249, 251, 254-255, 265, 270
Kracauer, Siegfried, 274-275
Kraus, Karl, 27
Kresnik, Johann, 227
Kripke, Saul, 69 n.
Künne, Wolfgang, 270 n.
Kurz, Gerhard, 10, 224 n.

Lec, Stanislaw Jerzy, 201
Lehmann, Hans Thies, 220 n., 227 n.
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 13
Ligeti, György, 226, 234
Liptow, Jasper, 10, 269 n.
Locke, John, 72
Luhmann, Niklas, 64 n., 166 n., 170 n., 173 n., 182 n., 194
Lumière, Auguste, 107
Lumière, Louis, 107
Lynch, David, 289

Magritte, René, 251
Man, Paul de, 195 n.
Marthaler, Charles, 229
Marx, Karl, 34
Mayer, Günter, 233 n.

McCarthy, Cormac, 292-293, 296, 300
McDonell, Neil, 249 n.
McDowell, John, 73, 74 n., 81
McTiernan, John, 289
Menke, Christoph, 10, 35 n., 90, 215 n.
Merleau-Ponty, Maurice, 222, 266
Mondrian, Piet, 130, 254
Morgenstern, Christian, 228
Müller, Alex, 102 n.
Murray, David, 227
Musil, Robert, 129

Nabokov, Vladimir, 196, 199
Nauman, Bruce, 234, 285, 291, 296, 302-304
Newman, Barnett, 31, 106, 126-127, 129-130, 134, 150, 158, 175, 179-181, 184-185, 198, 203, 244, 259, 261-262, 264, 267
Nietzsche, Friedrich, 22-24, 27, 32, 34, 85, 86, 94, 212-218, 222, 224, 226, 232 n., 233 n., 236, 239

Oldenburg, Claes, 97, 140

Panofsky, Erwin, 275
Penck, A. R., 253 n.
Picasso, Pablo, 228, 234
Pirenne, Maurice Henri Léonard, 245 n., 272
Platón, 20, 88, 95, 278
Polanyi, Michael, 245 n., 266, 272
Polke, Sigmar, 227-228, 234, 253 n.
Pollock, Jackson, 227
Pothast, Ulrich, 10, 55 n.
Proust, Marcel, 129, 132, 195 n.
Putnam, Hilary, 69 n., 74 n., 83 n.

Rehkämper, Klaus, 250 n., 269 n.
Reich, Steve, 225, 231, 233 n., 234
Richter, Gerhard, 120, 227, 250, 258-259, 261, 264, 290
Rilke, Rainer Maria, 25 n., 61, 62 n., 63, 85, 116, 134
Robbe-Grillet, Alain, 158
Rodríguez, Robert, 105
Russell, Bertrand, 69 n.

Sachs-Hombach, Klaus, 10, 250 n., 269 n.
Sanio, Sabine, 226, 227 n.
Sartre, Jean-Paul, 112 n., 117 n., 153 n., 163 n., 266
Schantz, Richard, 122 n.
Scheer, Brigitte, 13 n.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 19 n., 87
Schiller, Friedrich, 94
Schmitz, Hermann, 144
Scholz, Oliver, 10, 248 n., 249 n., 252 n.
Schopenhauer, Arthur, 20-23, 24 n., 87, 213, 222-223
Schumacher, Joel, 289
Schürmann, Eva, 102 n.
Schweizer, Hans Rudolf, 13 n., 47 n., 89 n.
Schwitters, Kurt, 228
Shakespeare, William, 288
Simon, Claude, 132
Slater, Christian, 235
Sonderegger, Ruth, 10, 90 n., 164 n., 205 n.
Sonnenfeld, Barry, 133
Spielberg, Steven, 108
Steiner, George, 151 n., 222
Stella, Frank, 169, 175, 258, 290
Stone, Oliver, 289, 300
Strawson, Peter Frederick, 76
Sylvester, David, 296

Tarantino, Quentin, 288
Taylor, Cecil, 227
Theunissen, Michael, 52 n.
Thülen, Bodil von, 226 n.
Tieck, Ludwig, 228

Tišma, A., 158
Tolstoi, León, 158, 199
Travolta, John, 108-109, 114, 235
Turner, William, 198
Turrell, James, 101, 103-104, 106, 111, 115, 129

Valéry, Paul, 9, 24-27, 33, 35-36, 85, 86, 88, 176-178, 296
Vargas Llosa, Mario, 292
Virilio, Paul, 216 n.

Wagner, Richard, 226
Warhol, Andy, 182
Webster, Ben, 227
Weiss, Peter, 292, 295-296
Wellmer, Albrecht, 10, 35 n., 164 n., 176, 199 n.
Wiesing, Lambert, 10, 255 n., 257, 269 n., 273
Wildermuth, Armin, 47, 89
Willis, Bruce, 289
Wittgenstein, Ludwig, 241-242
Wolf, Ursula, 69 n.
Wollheim, Richard, 266, 269, 272
Wollschläger, Hans, 124 n.
Woo, John, 108, 234
Woolf, Virginia, 228

Del mismo autor

Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt del Main, 1985
Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt del Main, 1991
Versuch über die Form des Glücks, Frankfurt del Main, 1995
Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt del Main, 1996

Esta obra fue publicada en inglés por Stanford University Press con el título *Aesthetics of Appearing*.

Este libro se terminó de imprimir
en diciembre de 2010 en Romanyà Valls S.A.
08786 Capellades.

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos, y no comerciales

Dado que la capacidad para encontrar una realidad estética es la forma central de la percepción humana, el significado existencial y cultural de la experiencia estética sólo puede ser comprendido si se unifican la estética y la filosofía del arte, separadas en las últimas décadas tanto por la filosofía continental como por la filosofía analítica. Es ése el objeto de esta obra, en la que Martin Seel postula que la estética no comienza con los conceptos de ser o de apariencia sino con el de *aparecer*. El aparecer –señala– revela la realidad que comparten todos los objetos estéticos, por muy diferentes que puedan ser en otros aspectos. Desde esta perspectiva, percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal como aparecen ante nuestros sentidos, representa un medio genuino de experimentar el mundo. Y la conciencia que así emerge es una facultad antropológica central: al percibir la insondable particularidad de algo dado a los sentidos se obtiene una percepción del presente indomeñable de nuestra existencia. La atención al *aparecer* es por tanto al mismo tiempo una atención *hacia nosotros mismos*.

BIBLIOTECA

Acceso Abierto

isbn 978-84-92946-14-3

9 788492 946143

katz www.katzeditores.com